

مكتبة الأسرة

روائع الأدب العالمي

دار الفراعنة للدراسات والبحوث  
٢٠٠٤



# العاصفة



مسرحية وليام شكسبير  
ترجمة وتقديم: د. محمد عناني



وان

وليم شكسبير

# العاصفة

ترجمة وتقديم  
د. محمد عناني



**مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٤**  
**مكتبة الأسرة**  
**برعاية السيدة سوزان مبارك**

( سلسلة روائع الأدب العالمى )  
إشراف د. سهير المصادفة

**الجهات المشاركة:**

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

وليم شكسبير (العاصفة)

ترجمة وتقديم : د. محمد عنانى

الغلاف والإشراف الفنى :

للضئان ، محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبد الواحد

الإشراف الطباعى:

محمود عبد المجيد

المشرف العام :

د - سمير سرحان

## السيدة التي جعلت من الكتاب وطنًا ١

د. سمير سرحان

مرت عشر سنوات منذ إنشاء «مكتبة الأسرة»، وأذكر أنه كان يومًا مشهودًا، حين جلسنا مع عدد من المثقفين والوزراء والمفكرين حول تلك السيدة العظيمة التي كانت عيناها تشخص إلى السماء حيث أحلام كثيرة تدور بذهنها الذي لا يتوقف عن التفكير أبدًا.

كانت منذ سنوات قد أنهت رسالتها من الماجستير، التي كان من نتائجها ضرورة إصلاح أحوال المدارس الابتدائية، ورفع مستواها العلمي والتعليمي، وحتى مستوى الأبنية والخدمات... فكان الأساس في ذهنها، كما أدركت بعد ذلك معظم الدول الكبرى أن العملية التعليمية هي أهم ما يميز الأوطان، وأن الطفل الذي يمثل البذرة الأولى في بناء مستقبل أي وطن هو البداية الحقيقية، كنا نتعجب جميعًا في صمت ونحن جالسون حول تلك المائدة الصغيرة... لماذا لم يفكر أحد من قبل في الطفل، ولا أعنى صحته فقط، أو ما قد يصيبه من أمراض، أو مستوياته الاقتصادية والاجتماعية... لماذا لم يفكر أحد في الطفل الإنسان؟ أي في عقل الطفل ووجدانه، والانطباعات المختلفة، التي يكتسبها من عملية التعلم، وبخاصة من القراءة الحرة، وليس قراءة الكتب المدرسية فقط.

وكان الطفل المصري في ذلك الوقت معتادًا أن يمسك بالكتاب المدرسي ويصب عليه كل ما في طاقته من كره وسخط، ويحفظه حفظًا آليًا بلا فهم، ويُفَرِّغ هذا الفهم على الورق لينجح وينتقل من سنة دراسية إلى أخرى، أما في

آخر السنة فكانت العادة أن يرمى الكتاب المدرسى من النافذة، كأنه قد تخلص من عبء ثقل.

كانت السيدة العظيمة، التى قُدِّرَ لها أن تعنى بمستقبل مصر، وأن تكرس حياتها لبناء هذا المستقبل، تفكر فى الطفل كإنسان، وكعقل، وكروح... لقد اكتشفت أن كل ذلك لا يأتى إلا بالقراءة، والقراءة خارج المقرر الدراسى، كما لا يأتى أيضاً إلا من خلال كتاب يوضع فى يده ليحبه شكلاً ومضموناً، ويحتضنه فى سريريه وهو نائم، ويطلق من خلال المادة التى يقرؤها فيه، العنان لخياله، فيسافر من خلال هذا الكتاب إلى عالم سحرى من الأماكن والأفكار والمشاعر والرؤى.

لمعت العينان الذكيتان بعمق الفكرة، وأهميتها لوطن بينى نفسه ويضع نفسه على مشارف القرن الحادى والعشرين، وبعد أربع سنوات من افتتاح المكتبات العامة فى الأحياء الفقيرة والمُعدّمة، كانت الفكرة الرائدة قد أكتملت فى ذهنها فأصبحت سوزان مبارك صاحبة أعظم مشروع ثقافى فى القرن العشرين وأوائل الحادى والعشرين.. «مكتبة الأسرة».

وكانت فكرة مكتبة الأسرة بسيطة وعميقة فى نفس الوقت، وهى أن نقوم بفرس عادة القراءة فى نفوس ملايين أبناء الشعب الذين لم يكن الكتاب من قبل جزءاً من حياتهم.. واعتقد أن هذا الهدف قد نجح تماماً، فقد كان بعض من يسخرون من الشعب المصرى، محاولين الحط من قدره يصفونه بأنه شعب **الفول والطعمية**، واعتقد أنه الآن وبعد عشر سنوات من صدور مكتبة الأسرة، أصبحوا يسمونه بلا تردد شعب الكتاب والقراءة والعلم والمعرفة.. لكن الهدف الأعمق والأسمى كان إعادة بعث التراث الأدبى والفكرى والعلمى والإبداعى الحديث لهذه الأمة، وهذا يؤكد بالفعل لا بالكلام ريادتها وقيادتها الثقافية والفكرية فى عالمنا العربى، كما يؤكد عظمة ما جاء به عصر التنوير المصرى لينقل العالم العربى كله من عصور الظلام المملوكية والاستعمارية إلى شعوب

تعيش عصر العلم والتقدم، وتبنى شخصيتها الثقافية وحضورها الثقافي على مدى العالم..

وها قد أصبحت مكتبة الأسرة بعد عشر سنوات من الجهد المضنى والمتواصل تقدم أكثر من عشرة ملايين كتاب موجودة الآن في كل بيت مصري، تحمل صورة السيدة التى فكرت ونفذت هذه الذخيرة من الفكر والإبداع التى تثرى عقل ووجدان كل مواطن طفلاً كان أم شاباً، ليس فى مصر فقط، وإنما فى العالم العربى كله.. وأصبحت المادة التى تضمها هذه الكتب هى أساس راسخ لتكوين مواطن المستقبل، وأصبحت معظم الدول العربية والمؤسسات الدولية تطلب تطبيق التجربة المصرية على أرضها.

هل كان مجرد حلم لسيدة عظيمة شخصت بنظرها إلى السماء باحثة عن المستحيل، أم كان مجرد حلم رائع، هائل القيمة والحجم وتحقق.. تحية لهذه السيدة العظيمة «سوزان مبارك»، واحتراماً وحُباً بلا حدود على قدرتها لتخيل المستقبل، وبناء إنسان جديد لوطن جديد.

وستظل صورة السيدة **سوزان مبارك** موجودة على كل كتاب، وفى كل بيت تُذكر كل مصرى أن الحلم الحقيقى ليس بالمال، وليس بالتهافت على الماديات، إنما هو «المعرفة» وينون معرفة فى هذا العصر لا يوجد وطن، وإذا فقد الإنسان الوطن فقد ذاته.. بل فقد كل شئ يربطه بهذه الحياة.

**د. سمير سرحان**

## الفهرس

### الصفحة

٥	أولاً : التصدير .....
٩	ثانياً : المقدمة : .....
٩	١ - النوع الأدبي .....
١٢	٢ - وصف المسرحية .....
١٥	٣ - تاريخ المسرحية .....
١٦	٤ - بناء المسرحية .....
٢٢	٥ - الماصكُ .....
٢٦	٦ - وظيفة الموسيقى .....
٢٣	٧ - القراءات الحديثة .....
٣٣	أ - المصادر والتناص .....
٣٧	ب - ما بعد الاستعمار .....
٤٦	ج - السحر .....
٥٢	د - التضمير الديني .....
٥٥	هـ - علاقات القوة .....
٥٨	و - التفسير الرمزي .....
٦٢	ز - التحليل النفسي .....
٦٣	ح - النقد النسوي .....
٦٨	٨ - لغة الشعر والمسرح .....
٧٣	ثالثاً : العاصفة .....
١٩١	رابعاً : المراجع الأجنبية .....

## تصدير

هذه ترجمة جديدة لمسرحية العاصفة لوليم شيكسبير ، وهى الثامنة التى أترجمها لشاعر الانجليزية الاكبر ، وقد أطلعنى صديقى الناقد العلامة والأديب ماهر شفيق فريد على ترجمتين سابقتين لها ، الأولى بقلم محمد عوض إبراهيم (١٩٦١) والثانية بقلم جبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٤) وأهدانى صديقى الكاتب والمترجم على طه حسين ترجمتين سابقتين عليهما للمسرحية ، الأولى بقلم يوسف اسكندر جريس (١٩٢٩) والثانية بقلم أحمد زكى أبو شادى (١٩٣٠) ، فإليهما أتوجه بالشكر والتقدير ، ولا تعليق لى على أى من هذه الترجمات بل أترك التعليق لمن يود المضاهاة والمقارنة من النقاد والباحثين .

أما عن منهجى الخاص فى الترجمة فيرتبط برؤيتى للجنس الأدبى الخاص الذى تنتمى إليه المسرحية ، وهو المسرح الشعرى ، فهو الذى أملى على المزج بين النظم والشعر مثل شيكسبير ، على نحو ما أشرح فى ختام المقدمة التى أعرض فيها لخصائص هذا الجنس الأدبى قبل أن أعرض لأهم المذاهب النقدية فى تناولها على مر العصور ، حتى أنهى إلى رأى خاص فيه وفى أساليب ترجمته - بإيجاز . ولقد ضبظت بالشكل ما ترجمته نظماً حتى لا تختل قراءته موزوناً .

وقد اعتمدت فى الترجمة على طبعة آردن (Arden) من تحرير فرانك كيرمود (Frank Kermode) الصادرة عام ١٩٦٢ ، وترقيم سطور النص العربى يشير إلى الترقيم فى تلك الطبعة ، كما اهتمت أثناء الترجمة بطبعتى سينيت (Signet) عامى ١٩٦٢ (من تحرير روبرت لانجباوم (Robert Langbaum) وعام ١٩٩٨ من تحريره أيضاً

وبمقدمته، وطبعة نيوكيمبريدج شيكسبير (*New Cambridge Shakespeare*) من تحرير دافيد لندلي (David Lindley) بمقدمته الوافية وحواشيه المستفيضة، الصادرة عام ٢٠٠٢، وطبعة أكسفورد وكيمبريدج من تحرير ستانلي وود، وأ. سيمز وود

*The Oxford and Cambridge Edition,*  
ed. Stanley Wood and A. Syms - Wood.

وطبعة نيو بنجوين شيكسبير (*New Penguin Shakespeare*) من تحرير آن بارتون (Anne Barton) كما اطلعت على الطبعة الأخيرة عام ١٩٩٩ لطبعة أردن من تحرير فيرجينيا ماسون (Virginia Mason) وآلدن ت. فون (Alden T. Vaughan) وهي لا تختلف من حيث تحقيق النص عن الطبعة التي اعتمدت عليها في الترجمة وإن اختلفت في بعض الشروح والتعليقات .

وكنت أقرأ في أثناء الترجمة حواشي هؤلاء المحررين جميعاً ، وأوازن بين تفسيراتهم للنص حتى أمتقر على المعنى الذي يجمع النقاد عليه أو يكادون ، فإذا اختلفوا انتقيت ما يطمئن قلبي إلى صحته في ضوء الدراسات النقدية الكثيرة التي اطلعت عليها .

وأنا مدين في عملي هذا للمخرج النابه الفنان فاروق الدمرداش ، الذي كلفني بترجمة المسرحية ترجمة جديدة لتقديمها في محطة الإذاعة البريطانية (B.B.C.) فكان بذلك الحافظ المباشر على العمل المرهق والمتعب كما أتوجه بالشكر والتقدير والامتنان العميق لأخى الكاتب والمترجم ماهر حسن البطوطى الذى أرسل لى من نيويورك بعض طبعات المسرحية الحديثة التى اعتمدت عليها ، وبالشكر والامتنان أيضاً للأستاذة وفية حمودة ، التى أمدتني بعدد كبير من الدراسات النقدية الأجنبية الحديثة التى لولاها ما استطعت إخراج المقدمة بهذه الصورة ، وبعضها فصول مصورة من كتب حديثة ،

وبالعوض الآخر دراسات نشرت فى المجلات العلمية المتخصصة ، وقد استندت منها جميعاً ، وأشرت إلى الكثير منها فى المقدمة بعد ترجمة عناوينها حتى يفهمها القارئ غير المتخصص ، ثم أوردت الأسماء والعناوين الأصلية كاملة بالانجليزية فى قائمة المراجع فى ذيل الكتاب .

وسوف يلاحظ القارئ بعض الضغط فى المقدمة ، بعد أن اعتاد فى كتابتى الإفاضة بل والإسهاب ، ولكننى كنت مضطراً لذلك بسبب تلال المادة النقدية التى توافرت وتراكمت فتزاحمت فى العشرين عاماً الأخيرة ، وإذا كان كيرمود قد اشتكى من قلة النقد الجدير بالذكر المتوافر عن هذه المسرحية (ص ٨١ من مقدمته) فنحن نشكو اليوم كثرة الدراسات النقدية إلى الحد الذى فاق نقطة التشبع كما يقولون ! بل إننى ، رغم الضغط والاختصار ، قد أغفلت الكثير مما تجمع لدى من دراسات ! أرجو أن أكون قد يسرت بعض السبل أمام المتخصص بهذا العرض وأن يكون فيه تعويض عن ضغط المادة وتكديسها ، والله ولى التوفيق .

**محمد عنانى**

القاهرة - ٢٠٠٤



# المقدمة



## ١

## النوع الأدبي :

هذه مسرحية من نوع خاص، تمثل في نظري أصلق تمثيل مفهوم الشعر المسرحي (أو الدراما الشعرية) الذي وضعه ت. س. إليوت في القرن العشرين استناداً إلى خبرته الواسعة بهذا الفن الأدبي إبداً ونقداً، ألا وهو التقاء الشعر والمسرح وتضافرها تضافراً من المحال 'تفكيكه' - بمعنى أن أعرق اللحظات الدرامية فيها هي ذاتها أعرق اللحظات الشعرية، وذلك إذا لجأنا إلى قدر ما من التبسيط قلنا إن من أهم سمات الدراما الصراع بين قوى متكافئة، خارجية أو داخلية، أو خارجية وداخلية معاً، وما يصاب هذا الصراع من توتر أو من توترات تصعد بالحدث (أو الفعل الدرامي) إلى ذروته المحتملة، فاجعة كانت أم هائلة، وإذا اعتمدنا التبسيط نفسه قلنا إن من أهم سمات الشعر الاستعارة، أو التصوير الاستعاري أو الرمزي، وضغط التعبير وتكثيفه، في إيقاع يتفاوت انتظامه بتفاوت اللحظات الشعرية وتركيزها. ومعنى التقاء هذين الفنين التقاء فنون أدبية كثيرة في الدراما الشعرية، مثل فنون البناء والسنج وتجاوب الدلالات الصريحة والضمنية، وتجاوز العرض إلى الجوهر أو التقاؤهما، إلى آخر ما تميزت به آداب البشر منذ أقدم العصور، ففي الدراما الشعرية نجد جنساً أدبياً قائماً برأسه، نتحرج من اعتباره مسرحاً فقط أو شعراً فقط.

وهذا ولا شك هو السبب في كثرة ما كتب عن هذه المسرحية، وتفاوت النظرات النقدية إليها على امتداد القرون الأربعة الماضية، لأن الذين يتناولونها يندر أن يذكروا تضافر الشعر والمسرح هذا التضافر الوثيق فيها، فإذا كان من يتناولها من أهل المسرح - نافذاً أو مُخرجاً أو ممثلاً - عمد إلى اعتبارها عملاً مسرحياً فحسب، وتركزت جهوده في جوانب البناء الدرامي والشخصيات وتطور الحدث ودلالاته الدرامية، وإذا كان من أهل الشعر رأى في نسج رواها وأفانين صياغتها ودلالات صورها ما يربط بينها وبين

الأعمال الشعرية الأخرى ، وإذا كان ممن فتنهم فنون 'النقد الثقافي' التي ازدهرت في أواخر القرن العشرين فقد يتجه إلى دلالات أخرى قد تتصل بالتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الديني أو البيوغرافي ، أو تتصل بما يسمى النقد النسوي (أو نُصْرَة المرأة) (Feminism) أو علاقات الاستعمار وما تلاه (Post-colonialism) أو الدلالات السياسية ، خصوصاً فيما يتعلق بعلاقات السلطة (Power relations) وخضوع المحكوم للحاكم (أو ما يسميه هيجل علاقة العبد بالسيد) أو الدلالات التي أتى بها التحليل النفسي (Psychoanalysis) الفرويدي في علاقات الشخصيات ، أو الربط بين الحدث المسرحي/ الشعري وبين أحداث عصر المسرحية أو علاقتها بالشاعر المسرحي نفسه ، وسوف أعرض في هذه المقدمة لشتى هذه المناهج التفسيرية حتى عام ٢٠٠٢ ، بعد محاولة موجزة لوصف المسرحية وبيان خصائصها الأدبية التي لا يختلف الكثيرون عليها .

## ٢

### وصف المسرحية :

يرى معظم النقاد أن النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الدراما الشعرية هو الرومانس ، فهي 'رومانسة' (a romance) (والرومانس تعريفاً أى عمل شعري يتضمن قصة حب - إلى جانب مجالدة الأخطار وخوض المغامرات التي تنتهي بالنصر) - ولكنهم يضيفون (أو يضيف بعضهم على الأقل) إلى هذا الوصف خصيصة الشعر الرعوي (pastoral) وهي الابتعاد عن المدنية ونشدان المثالية في نقاء العاطفة وصدقها ، والمقابلة بين الطبيعة (أو حياة القطرة) وبين الحضارة (أى التعقيد الاجتماعي) فهي إذن 'رومانسة' رعوية ، ويذهب بعضهم إلى أنها كوميديا (بسبب نهايتها السعيدة) أو إلى أنها تراجيكوميدى ، أى ملهاة تجمع بين عناصر الملهاة والمأساة ، وإن قال البعض أخيراً إنها مسرحية 'تجريبية' أيضاً ، وهم يؤكدون في هذا الصدد أهمية الماصك- أى العرض الغنائي الراقص- بل إن أحدهم يذهب إلى أن المسرحية كلها يمكن أن تعتبر ماصكاً !

أما أحد منابع الشعر في هذه 'الرومانسة الرعوية' فهو ، في تصوري ، ما يقول به روبرت لانجباوم (Langbaum) ، في مقدمته لطبعة ميچنت (Signet) من المسرحية ، وإن لم يقل صراحة بانتمائه للشعر ، من إحساننا بالدهشة والعجب (ص ٣٢) ويقصد بذلك - في تصوري أيضاً - قدرة الشعر على أن يكشف للإنسان في لحظة عن حقيقة أو حقائق كانت ماثلة أمام عينه دون أن يراها ، ومن ثم يدهش لاكتشافها ، رغم معرفته السابقة بها ، وهو يسمى ذلك 'مظاهر التحور' في الإدراك أى (transformations of perception) فكأنما يشير من طرف خفى إلى ما ذكره الرومانسيون عن نزاع 'لثام الألفة' عن الشيء العادى حتى يبدو غير عادى ، وهو مصدر الدهشة الذى يُلح عليه كليث بروكس عند الشعراء الرومانسيين ، (انظر كتابي النقد التحليلي - ط ٧ - ١٩٩٥) بل ما عاد إليه أصحاب النظرية النقدية الحديثة في مصطلح 'إزالة الألفة' (defamiliarization) (انظر كتابي المصطلحات الأدبية الحديثة - ط ٣ - ١٩٩٨) وإن كان لانجباوم يربط بين الدهشة هنا وبين 'الكشف' الدرامى ، ضمناً ، ويضرب لذلك أمثلة من التورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) في مشهد إغواء أنطونيو لزميله سباستيان بارتكاب القتل ، قائلاً إن هذا المشهد يماثل إغواء زوجة ماكبيث لزوجها على قتل الملك دنكان ، وإذن فإن 'المادة' فيه مأساوية ، ولكننا نراه فكاهياً بسبب إدراكنا أن آرريل - الجنى الذى يخدم بروميسرو - يراقب ما يحدث دون أن يراه أحد ، وأنه قد تسبب في وقوع ذلك الحدث نفسه تنفيذاً لأوامر سيده (ومن ثم فلا خوف من وقوع الجريمة ، لأن آرريل يتدخل في اللحظة المناسبة لمنعها) . ويقول لانجباوم تعليقاً على ذلك "إن المنظور الكوميدي لا يجعلنا مع ذلك نضحك ، بل يجعلنا نعجب" (ص ٣٢) . ويقول لانجباوم : بل إن الشخصيات والمشاهد الكوميديّة نفسها لا تجعلنا نضحك بقدر ما تجعلنا ندهش ، فهي على درجة من الغرابة تثير التعجب أكثر مما تثير الضحك وانظر أيضاً كتاب "فَلْتَبْدُ الدهشة مألوقة : النهايات في رؤية شيكسبير للرومانس" من تأليف ر.س. هوايت (White) ١٩٨٥ .

وقد اشتهر الخطاب الذى يوجهه بروميسرو في آخر المسرحية إلى فرديناند ، في الفصل الرابع (١٤٦ - ١٦٣) بخصائصه الشعرية حتى لقد أصبحنا نرد منه عبارات أو

أبيات تريد الأقوال الماثورة ، بل والتي دخلت مصطلح اللغة الانجليزية الحديثة ، مثل قولنا "إِنَّا خَلَقْنَا مِنْ خِيوطٍ تُنْسَجُ الأحلام منها" أو قولنا "وهكذا يكلل النعاسُ .. حياتنا القصيرة الضئيلة" (وهذا هو التفسير لدى الجمهور لفعل round الذي ناقشته في مقدمتي لكتاب المذاهب النقدية للدكتور شبيل الكومي (٢٠٠٤) ، وإن كان يمكن تفسيره على النحو التالي: "وَعِشْنَا القصيرُ في الدنيا يحيطُ النومُ به" (السطران ١٥٧ - ١٥٨) كما تكثر إشارات الكتاب إلى فكرة الوهم التي يطرحها بروسبيرو عند تصوير الحدث الدرامي ، فالممثلون في المسرحية الغنائية الراقصة (الماصكُ) من الجنّ الذين يماثلون آريل في انتمائهم إلى الريح أو إلى العالم الخفيّ (وهو المعنى الاشتقائي للجن) وهم يعودون إلى الريح فيبتغي وجودهم المرنى وإن استمر وجودهم الفعلي :

فلم يكن ممثلونا هؤلاء

غير أرواح وأشباح تلاشت بل وذابت في الهواء

في أرق ذرات الهواء ! وهكذا تلبّو

مثل هذه الرؤيا التي بنت نسيجها من العدم

قلاعنا التي يكلل السحاب رأسها

قصورنا الجميلة السماء والمعابد الوقورة الرينة

والكرة الأرضية العظيمة ! وكل ما ترث !

ومثلما خبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر

لن يترك الذي يعضى نثاراً من سحاب ! (ف ١٤٨/١م - ١٥٦)

والكتابُ يجدون في هذه الصورة مثالا لفكرة الزوال المادي الذي لا ينفي خلود الروح ، ومن ثم فهي فكرة رمزية أو صورة شعرية أتى بها إلى ذهن بروسبيرو نجاحه في قهر اعتزاه الانتقام من أعدائه بعد أن أصبحوا "تحت رحمته" ، فهو يحفو عنهم عفواً يشير الدحشة (في رأى لانجيوم) لأنه يكشف عن وهم عجيب مدهش ! وفكرة العفو

عند المقدرة نفسها من الأفكار الأسامية في المسرحية (وهي التي دفعت بعض النقاد إلى منهج التفسير الديني للحدث) وهي فكرة تحدد مسار الحدث الدرامي في النهاية ، إذ تأتى بالمصالحة والسعادة ، ولكنها ، كما نرى تتخذ صورة شعرية لا شك في تكييفها وجمال صوغها ، وهذا يؤكد ما ذهب إليه من تضافر الشعر والدراما في الشعر المسرحي (أو المسرح الشعري) .

وهذا ما أريد تأكيده للقارئ العربي الذي لم يدرج على تذوق هذا النوع الأدبي (المختلط) قبل القرن العشرين ، بل إننا نستطيع أن نعتبر المسرحية كلها حدثاً رمزياً شعرياً يمثل ما يمر به الإنسان في حياته ، أو حتى حياة الإنسان نفسها في الدنيا التي لا تزيد عن وهم "يتلاشى ويذوب في أرق ذرات الهواء !" والهواء هنا هو الريح ، رمز الروح (بدلالتها الاشتقاقية والاستعارية) والمواجهة بين السحر وبين الواقع قد تكون السبيل إلى إدراك طبيعة هذا الوهم، فلولا سحر پروميسيو ما اطلعنا على العالم الخفى، بل وما وعينا وجوده أصلاً ! وعندما يكسر پروميسيو عصاه السحرية في آخر المسرحية ويعلن العودة إلى إيطاليا نكون قد مررنا بالتجربة التي مر بها فرديناند عند مشاهدة العاصف، وأحسننا بما مر بنا إحساس من بهر الاطلاع على العالم الخفى الدائم، الذى يؤكد روال عرض الدنيا وإن ما نظنه واقعاً مادياً صلباً ما هو إلا رؤيا عابرة !

### ٣

## تاريخ المسرحية :

دأب ناشر هذه المسرحية ومحرورو طبعاتها على نشدان بعض جذور الحكمة أو الحدث في المكتشفات الجغرافية التى شهدتها مطلع القرن السابع عشر ، وتحديد تاريخ كتابتها وعرضها ، ومشكلات النص وما تعرض له من تعليقات أو 'نصوبيات' ، وكل هذا لا يعنى القارئ العربى كثيراً وإن كان لابد أن يشغلنا نحن المتخصصين ، ولسوف أجمل ذلك كله فى كلمات معلومة قبل عرض المعالجات النقدية ومذاهبها .

فأما تاريخ كتابة المسرحية فالأرجح أنها كتبت في عام ١٦١٠ ، فالتاب أنها قدمت على المسرح في عام ١٦١١ في أول نوفمبر (وهو عيد ديني) ثم في شتاء عام ١٦١٢ - ١٦١٣ في إطار الاحتفالات بزواج الأميرة إليزابيث (ابنة الملك جيمس الأول) إلى أمير پلاتين (الألماني) وقد شُغل الدارسون بتحديد تاريخ الكتابة ، مستنديين إلى دلائل نصية داخلية ، أى إلى ما يؤمّن إليه النص نفسه من نجاه سفينة ظنّ غرقها ، وهو ما يشير في ظنهم إلى نجاه سفينة السير توماس جيتس (Gates) التي تسمى سى قتشتر Sea Venture بعد أن تصور الجميع غرقها عند جزر برميودا في البحر الكاريبي ، وقد أفاض محرر طبعة آرذن (الاستاذ فرانك كيرمود) كما أفاض من سبقوه ، في تبيان هذه الإشارات ، فخصص لها ٢٨ صفحة من مقدمته ، ولا شك أن قصة السفينة مسلية ، ولكنها لا تفيّدنا في تذوق النص إلا قليلاً ، وإن كان الدارسون لا يزالون يكتبون الأبحاث ويصدرون الكتب في هذا الموضوع بسبب علاقته باكتشاف أمريكا ، وبطبيعة الإنسان 'البدائي' ، وموضوع 'الطبيعة' نفسه ، ولذلك فسوف نعود إليه عند التعرض لهذا الموضوع . والذي يهمنا هنا هو رصد الحقائق فقط قبل التعرض لتاريخ تطور النظرات النقدية للمسرحية .

## ٤

## بناء المسرحية :

يقول دافيد ليندلى في مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٢) إن المسرحية لا تمثل ، كما ذهب إلى ذلك العديد من النقاد ، جيلاً بعد جيل ، "صفوة فن شيكسبير" ، باعتبارها آخر أعماله ، بل إنها مسرحية 'تجريبية' مثل غيرها ، مؤكداً أنها :

"رغم إعادة طرحها لأفكار وموضوعات وقضايا سبق له استكشافها في مسرحيات سابقة ، ورغم روابطها النوعية الواضحة بالرومانسات التي سبقتها

مباشرة ، فإنها تفتح أراضي شيكسبيرية جديدة في تشكيلها الدرامي ، وفي استخدامها للموسيقى والمناظر بوجه خاص“ . (ص ٣) .

فأما عن البناء الدرامي ، فإن المسرحية تراعى بعض الوحدات الدرامية الكلاسيكية ، مثل وحدتي الزمن والمكان ، وهو ما احتفل به النقاد الكلاسيكيون وهلكوا له ، وذلك يؤدي إلى تكثيف الحدث ، ويزيد من تكثيف إقامة التناظر بين عناصرها على كل مستوى ، فلدينا فيها والد وابته يناظرهما والد وولده ، وأخوان يقابلهما أخوان ، والمتآمران في المسرحية يناظران (أو يعيدان تمثيل) التآمر السابق للحدث والذي أدى إلى خلع پروسبيرو من حكم دوقية ميلانو ، ووصول پروسبيرو إلى الجزيرة مع ابنته يوازي وصول الساحرة سيكوراكس قبل بداية المسرحية مع ابنها كاليبان ، ورجال الخطيئة الثلاثة (ف ٣ / م ٥٣) وهم الوزر ، وأنطونيو ، وسباستيان ، نجد صدى لهم في الثلاثي الآخر وهم ستيفانو وترينكولو وكاليبان ، وهكذا فإن المسرحية تمثل قاعة من المرايا المتجاورة (تعبير جابر عصفور ، وكما يقول هارولد بروكس (Brooks) - الذي استخدم هذا التعبير أيضاً - في دراسة له بعنوان ”العاصفة : أى نوع من المسرحيات ؟“ نشرها عام ١٩٧٨) بمعنى أن انعكاسات الصور تؤثر في بعضها البعض وتؤكد الإحساس بانفلاق هذا العالم الدرامي وتركيزه ، وهو الذي يؤدي إليه تحكم پروسبيرو في الحدث ، وهيمنته على مصائر الجميع . ولا شك أن دوره يذكرنا بدور أوبرون - ملك الجان - في مسرحية حلم ليلة صيف أو بدور الدوق في مسرحية دقة بدقة ، ولكن سيطرة پروسبيرو على الحدث في العاصفة أكمل من كليهما ، وهو يختلف عنهما في أنه يستعملها لتحقيق غاياته الشخصية المحددة ، وأهمها الانتصار على أعدائه ، واستعادة سلطانه السليب (وتوزيع ابنته ؟) .

وقد دفع هذا البناء المكثف بعض الدارسين المتخصصين إلى القول بأن شيكسبير كان يحاول - ولو على استحياء - محاكاة ما يسمى ”بالكوميديا الجديدة“ (الرومانية) عند بلاوتوس (Plautus) وتيرنس (Terence) من الكلاسيكيين . وأهم دراسة لعلاقة العبد بالسيد ودلالاتها في هذه الكوميديا هي التي كتبها برنارد نوks (Bernard Knox) عام

١٩٥٤ بعنوان "العاصفة وتراث الكوميديا القديم" الواردة في كتاب كوميديا المسرح الانجليزي وأحدثها الدراساتان اللتان كتبهما ليو سالنجر (Salinger) في كتابه شيكسبير وتقاليده الكوميديا (١٩٧٤) وروبرت س. ميولا (Miola) في كتاب متخصص بعنوان شيكسبير والكوميديا الكلاسيكية : تأثير بلاوتوس وثيرنس (١٩٩٤) وأهم ما يلهم إليه الأخير هو أن البناء يمثل صدى "لمبدأ التركيب الثنائي" (binary construction) الذي تتميز به الكوميديا الكلاسيكية (ص ١٥٥) ، وهو المبدأ الذي يستعين به كتاب الرومانسات ، كما ذهب آخرون إلى أن بعض مظاهر البناء يتجلى فيها تأثير الكوميديا الإيطالية المرحلة (كوميديا ديلارتي) وخصوصاً باحثة تدعى لويز جورج كلب (Clubb) التي تقول في كتاب لها بعنوان الدراما الإيطالية في زمن شيكسبير (١٩٨٩) إن وجود الساحر الذي يتحكم في الأحداث بعصاه السحرية ، وكتاب السحر الخاص ، وذرمة الصاخبين الذين يقضون الوقت في السكر والعربة ، يشع في تقاليد الكوميديا "الرعية" الإيطالية (ص ٢٠) كما ذكر نقاد آخرون أن بناء الترجيكيوميدي في هذه الرعويات كان يشبه ما حاوله شيكسبير في العاصفة ، مثل هنتر (Hunter) (١٩٧٥) وهنكه (Henke) (١٩٩٧) . ولكن القضية ليست قضية تأثير وتأثير ، فهذا وارد وشائع ، ولكنها تدل - كما تقول الباحثة المذكورة - على أن الوعي بوجود النماذج الكلاسيكية والإيطالية

"يكتسب أهمية خاصة إذا أردنا إنصاف شيكسبير . . . فإن عمله يتطلب الإقرار بأنه دراما طليعية ، استخدم فيها أحدث فنون العرض المسرحي في تشكيلات جديدة باهرة" . (ص ١٥٧) .

وأما أحدث فنون العرض المسرحي فقد تناولها أندرو جور (Gurr) في دراسة له بعنوان "عاصفة العاصفة في مسرح بلاكفرايرز" (Blackfriars) (١٩٨٩) يبين فيها مزايا استخدام المسرح المغلق ، وأساليب العرض الجديدة (ومنها الاستعانة بفرقة موسيقية ، وفترات التوقف ما بين الفصول لتهديب الشموع وتجديدها) وقد استغل شيكسبير هذه الأساليب في جعل كل فصل ينتهي بذروة درامية تعتبر تنويعاً على خيط

من خيوط الحدث الرئيسى وهو خيط العبودية والحرية ، فالفصل الاول ينتهى بإخضاع فرديناند لسلطان پروسبيرو ، وينتهى الثانى بأغنية كاليبان احتفالاً بالحرية ، والثالث بغزق اللوردات من ظهور آريل فى شكل طائر الهاربى الخرافى ، والرابع بطرد كاليبان وزملائه المتآمرين ، والخامس بعودة الحرية بعد العفو والصفاء وباحتفالات الزواج المرتقة!

وربما كان علينا أن نتوقف قليلاً فى دراستنا للبناء عند مظهر آخر من مظاهر تأثير شيكسبير بالدراما الكلاسيكية ، لأنه مظهر يؤكد تضافر فن الشعر مع فن المسرح ، فى هذا النوع الأدبى الخاص الذى لم نعتله فى العربية ، ألا وهو المزج الدقيق بين الحدث الواقعى والحدث الخرافى ، فالقارئ الحديث الذى اعتاد لوئاً منهما دون الآخر ، أو اعتاد تطويع ذهنه لتقبل كل منهما على اتفراد ، سوف يدهش لمدى تأثير هذا المزج فى إخراج الهياكل الاستعارية المركبة والموحية التى تلعب دوراً درامياً أساسياً (على نحو ما سوف نشرح فى القسم الأخير) وقد تكون هذه "الهياكل" أو الابنية مستقاة من عالم الطبيعة أو من عالم الخرافة ، ولكنها بسبب طاقتها الرمزية تربط أجزاء القصيدة الدرامية (التي هى المسرحية الشعرية) وتبنيها وحللة انطباع نهائية قد يحار المرء فى تفسيرها إذا لم يقدم على هذا التحليل .

لنتنظر إذن إلى المشهد الاول فى المسرحية ، الذى كتبه شيكسبير نثراً لا شعراً : إنه مشهد يصور عاصفة حقيقية على المسرح ، أى إنه مشهد طبيعى ، وتقاليد فى الآداب الكلاسيكية عريقة ، فقد تبدأ بها الرومانسات الطويلة والملاحم ، مثل الإنيافة لفيرجيل ، ومثل أركاديا لسيدنى ، كما تبدأ مسرحية الجبل (Rudens) لپلاتوتوس بعاصفة لا تراها على المسرح ، وقد سبق لشيكسبير نفسه استخدام "البرق والرعد" فى بداية مسرحية ماكبث ، وفى مشاهد من الملك لير ومن مسرحية بيركليس ، وقد يؤدى مشهد العاصفة على المسرح إلى تهية الجمهور ، كما يقول بعض النقاد (ليزلى طومسون - 1999) (Thomson) لتقبل "أحداث خرافية" ، ولكن القضية ليس الخرافة أو الأحداث الواقعية ، بل قدرة الصورة الحية على الإيحاء ، وهى الطاقة التى ترتبط دوماً بالشعر ،

فالسفينة التى تنقاذها الأمواج صورة شعرية شائعة لتقلبات الحياة البشرية وتفاوت حظوظ الإنسان، ومع ذلك فإن المشهد مكتوب بالثر، وبلغة واقعية مفرطة فى دقتها، وليس به من الرموز 'الواضحة' ما يميز الشعر الذى نراه فى مواقف لاحقة فى المسرحية، أى إنه مشهد لا يبدو كالشعر فى كثير أو قليل ! ولكن هذا المشهد نفسه ، الذى أقدم بعض المخرجين فى بريطانيا على حذفه، (بل ظل يحذف حتى مطلع القرن العشرين)، عامر بالإشارات الموحية التى تترك فى النفس انطباعاً يماثل انطباع الصور الشعرية! فلقد أدى هبوب العاصفة (فى الطبيعة) إلى ما يشبه الثورة التى ينعدم فيها النظام وتسود الفوضى، فأصبح هيكلًا أو بناءً استعاريًا، لما نحسه فى دنيا البشر فى انقلاب 'السلم الاجتماعى' على متن السفينة . فالضابط يرفض قبول 'سلطة الملك' ، ويسخر من مشورة جونزالو ، فيشير مسائل تتعلق بالسلطة والتحكم ما تفقأ تتردد أصداؤها فى ثنايا المسرحية ! - كما ألمح إلى ذلك دافيد نور بروك (Norbrook) فى دراسة بعنوان "هل تعب الأمواج الهادرة باسم الملك؟: اللغة واليوتوبيا فى العاصفة" فى كتاب عنوانه السياسة والتراجيكميدى (١٩٩٢) وهو مجموعة دراسات من تحرير جوردون ماكمولان (McMullan) وجوناثان هوب (Hope) - وسخرية الضابط من أنطونيو وسباستيان حين يدعوها إلى العمل بدلا منه صورة حية للانقلاب الذى أحدثته العاصفة ، وللخلل الاجتماعى (المشار إليه) وهو الخلل الذى يقبله فرديناند قائلا "قدم يقدم المرء على عمل تافه فيزداد به شرقًا ! " (٣/ ١م / ٢ - ٣) ولا يقبله پروسيرو إذ يرفض إحضار الحطب وإشعال النار ، على عكس قائد سفينة 'سى فينتشرش' (Sea Venture) الذى شارك الملاحين فى عملهم ، وفقًا للحادثة التاريخية المشار إليها فى القسم السابق ، على نحو ما أشار إليه ريتشارد ستراير (Strier) فى دراسة له وردت فى الكتاب نفسه (ص ٢٢) وقول جونزالو إنه يتمنى لو أعطى "فدائًا واحدًا من الأرض القاحلة الجرداء" مقابل ألف فرسخ من البحر (١م / ١ - ٣ - ٤) لا يلبث أن يتحقق فى مطلع الفصل الثالث وبصورة لم يكن يتوقعها حين ينجو فيجد أنه رسا على جزيرة يصفها قائلا إنها جرداء مثل الصحراء ! وقد جرت العادة على وصف هذه الإشارات

المضمرة (أي التي تشير ضمناً إلى ما تكشف عنه المسرحية من أحداث فيما بعد بأنها إشارات بنان (finger-posts) وأضيف هنا إن الإضرار الذي يتبعه الإفصاح يهب العمل ما يسميه كولريدج وحدته الحيوية ، أي وحدته باعتباره كائناً حياً يخضع لقواعد الحياة المعروفة ، ومن أهمها الترابط بين أعضائه ، فالترابط العضوي يهب الوحدة العضوية أو الوحدة التي يتميز بها كل كائن حي ، إذ يقول كولريدج في المحاضرة التاسعة من كتابه النقد الشيكسبيرى (Shakespearean Criticism) :

”وقبل أن أمضى إلى أبعد من هذا الحد ، سوف أغتتم الفرصة لأشرح ما يعنيه الانتظام الآلى والانتظام العضوي . فالأول يعنى أن النسخة يجب أن تبدو لعين الرائي كأنما صُبَّتْ في قالب الشيء الأصلي نفسه ، والثاني يعنى أن ثمة قانوناً تطيعه جميع الأجزاء ، بحيث تتفق مع الرموز والتجليات الخارجية للمبدأ الأساسي . فإذا تأملنا نمو الأشجار مثلاً سنلاحظ أن الأشجار التي تنتمى لنوع واحد تتفاوت كثيراً فيما بينها ، وفقاً لظروف التربة أو الهواء أو الموقع ، ومع ذلك فنحن نستطيع على الفور أن نعرف ما إذا كانت من أشجار البلوط أو الدردار أو السرو . وهكذا الشأن مع شخصيات شيكسبير : إنه يكشف لنا عن حياة كل كائن والمبدأ [الأساسي] له بانتظام عضوي ، مثل الضابط في المشهد الأول من العاصفة“ . (المجلد الثاني، طبعة إرفمان ، ١٩٦٥ ، ص ١٣١) .

ويُفَصِّل كولريدج ما يعنيه في هذا السياق ، ولا يعنينا هنا إلا في حدود الوحدة الحيوية التي تنشأ من تطوير صورة الخلل ، وقد أصبحت صورة حية في مشهد العاصفة الواقعي ، فارتفعت بذلك إلى مصاف الصور الموحية ، وإذا بخيوطها تمتد في المشاهد التالية فتخرج النسيج المتلاحم الذي ينمو وفقاً لما يسميه كولريدج بالمبدأ الأساسي أو الحيوي |

ونحن لا نذكر هذه الدلالة البنائية / الشعرية على الفور ، بل هي تتكشف لنا تدريجياً على امتداد المسرحية ، بصور شتى ، منها صورة الخلل في الطبيعة الحية

(العاصفة) الذى نرى محاكاة له (ما يسميه كولريديج بالنسخة Copy) فى خلل السلوك البشرى الذى أدى إلى خيانة الأخ لأخيه ، فى الانقلاب الذى سلب پروسيرو سلطانه ، وهو ما يرويه پروسيرو فى المشهد الثانى من الفصل الاول لابتته ، ولو أنه يلوم نفسه أيضاً لأن إهماله شؤون الدولة يمثل أيضاً خللاً من نوع آخر !

وإذا تجاوزنا مظاهر البناء التى تؤكد ما ذهب إليه كولريديج من وحدة حيوية ، وجدنا أن 'التنوعات اللحنية' ، إن صح هذا التعبير ، على ثيمة الخلل التى تدعو إلى الإصلاح تشبه التنوعات الشعرية فى الصورة الأسامية ، ومن أهم هذه التنوعات محور السلطة والطاعة ، أو قل مصدر السلطة وواجب الطاعة ، والمقابلة بين تحقيق الرغائب وإحباطها ، وبين التوافق الموسيقى والنتشار ، وبين التذكر والنسيان ، وبين المنطوق والمسكوت عنه ، وكلها تصب فى ثيمة الخلل الذى يبدأ بها مشهد العاصفة على ظهر السفينة ، وتؤكدده المشاهد الاحتفالية التالية (مثل مشهد الماصك) أو المشاهد الباهرة على المسرح ، مثل مشهد المائدة التى تختفى أمام الجميع ، ومشهد الكلاب التى تطارد اللوردات ، وهى جميعاً وهمية أى من إبداع خيال شاعر ، هو فى هذه الحال پروسيرو ، وشيطان شعره هو العفريت الصغير أرييل ! أى إن پروسيرو يستخر شعره (أو شيطان شعره إن شئنا الدقة) لإبداع أوهام من المحتوم أن تنقشع فى النهاية ، لتأكيد الطابع الفانى لكل مظاهر هذه الحياة - حتى الخلل وإصلاحه - وهو ما يقول به لفرديناند ثم للجمهور !

### الماصك :

وقد استعنت ببعض الدراسات التى نشرت فى ثلاثة كتب عن الماصك باعتباره من فنون البلاط المعتمدة فى أواخر القرن السادس عشر ومطلع السابع عشر ، منها كتاب كتبه ستيفن أورجل (Orge) عن الماصك الجونسونى (أى الذى أبدعه بن جونسون)

(١٩٦٧) وكتاب يضم عدداً من الدراسات بعنوان ماصك البلاط الملكي (١٩٨٤) من تحرير دافيد لندلى (Lindley) ، وكتاب يضم دراسات أحدث بعنوان الجوانب السياسية للماصك في عصر أسرة متيوارت المالكة (١٩٩٨) من تحرير دافيد بفنجنون (Bevington) وبيتر هولبروك (Holbrook) ، وكلها تؤكد أهمية فكرة الوهم المحورية في هذه العروض الموسيقية الراقصة . صحيح أن التقاليد الاحتفالية في البلاط كانت تقضى بتقديم عرض غنائى راقص يمثل الآلهة الوثنية ويتميز بالمرح والسرور والنهاية السعيدة ، ولكن الخلاف استمر بين مذاهب كبار الشعراء الذين مارسوا هذا الفن الأدبى حول مغزاه والهدف منه . فقد كان بن جونسون يعتقد أن المشهد الباهر ، بالملابس الفاخرة والمعدات الباهظة التكاليف ولليلة عرض واحدة ، له ما يبرره ، فما هو إلا أداة لاستكشاف الغار عميقة في حياة الإنسان والتعبير عن حكمة بالغة وعميقة ، أى إنه كان يرى فيه تصويراً رمزياً لحقائق قد تخفى عن "المحتفلين" بالمناسبات، وأهمها احتفالات عيد الميلاد المجيد ، وزفاف الأمراء ، حسبما يقول في مقدمته لطبعة الماصك التى كتبه بعنوان أرباب الزواج (Hymenaei) (١٦٠٥) وقدمه في حفل زفاف فرانسيس هوارد (Frances Howard) على روبرت ديفرو (Devereux) ، وربما كان الماصك فى العاصفة قد استقى منه بعض التفاصيل ، بل إن بن جونسون كان ينتقد بذلك موقف الشاعر صمويل دانيال الذى كان قد قدم فى العام السابق ماصكاً بعنوان رؤيا الريات الاثنتى عشرة ، تعتمد فيه تحاشى الإشارات الرمزية القائمة على الدراسة المتخصصة للأساطير اليونانية والآرومانية ، وقال فى مقدمته له إنه اختار الريات والأرباب "وفقاً للمناسبة المحتفى بها ، ودون مراعاة للتفسيرات التى قد تكشف عن الغار الحياة وأسرارها" ، وعندما قرأ دانيال انتقاد جونسون له ، عاد إلى الحلقة فى المقدمة التى كتبها لصاصك كتبه عام ١٦١٠ بعنوان احتفال تيثس (Tethys Festival) (ابنة الأرض والسماء) قائلاً إن كتاب هذا اللون الأدبى وهو منهم لا يملكون إلا ابتداء الألفاظ ، وإنهم يبدعون تصاویر لا ثمرة لها ، بل ويختتم ذلك العمل بالأبيات التالية :

فيا عيونًا ظامئاتٍ صاديّاتٍ نَهْمَةٌ  
أَسْرِعْنَ الارتواءَ بالرّؤى المُنْهَبِهَةِ  
ولتُزْدَرِدَنَّ ما يزولُ فجأةً في غَمَضَةٍ  
كأنه الأطياف في عبورها مُنْقَضَةٌ

أى إنه يحث الجمهور على 'الارتواء' بالرؤى و'إردادها' ، على عكس بن جونسون الذى يدعو إلى تجاوزها والنظر فيما وراءها من 'حكمة بالغة' (جميع الإشارات هنا من كتاب لندلى المشار إليه - ١٩٨٤ - فى صفحتى ١٠ و ٥٥) فإذا تأملنا الماصك فى الفصل الرابع من العاصفة وجدنا أنه مكتوب من وجهة نظر دانيال لا جونسون ، ولا غرو إذن أن يعترض جونسون عليه ، ولكن الماصك هنا مهم باعتباره أطيافاً عابرة "منقضة" - كما يقول دانيال - فهذه هى الصورة الشعرية التى يجسدها بروسبيرو على المسرح ، بعد أن طلب من شيطان شعره آرليل إعداد مشهد غريب قائلاً إنه يريد أن يعرض على "عيون الزوجين الصغيرين خُدعة ما / من أفانين مسرحى" (ف٤ / ١م / ٤٠ - ٤١) . والواقع أن مشهد الماصك فى العاصفة قد أصاب النقاد بخيبة أمل ، حتى لقد افترض بعضهم أنه مدموس على شيكسبير أو أنه كتب خصيصاً لحفل الزفاف الملكى ، أى إن شيكسبير قد أضافه إلى نص المسرحية الأصلى ، كما يقول روبرت لانجبيوم فى مقدمته المشار إليها (ص ٢٢) . فالنظم فيه مفتعل ، والشخصيات الأسطورية نمطيّة ، وبعض المخرجين يحذفونه من العرض المسرحى .

ولكن الأبيات الثمانين تقريباً (التي يستغرقها الماصك) لا تزيد عن صورة شعرية 'زائفة' (ربما عمداً) لما أبدعه شيطان شعر خاص (آرليل) وهى تمثل 'خُدعة ما' - كما يقول النص - والهدف منها الإلحاح على محصور الوهم الذى يمثل جوهر الصورة الشعرية الأساسية فى المسرحية ، وهو الذى يؤكد بروسبيرو فى الأبيات التى أوردتها آنفاً (ومثلما خبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر / لن يترك الذى يمضى نثاراً من سحاباً) وهو يغذو بعض التنويعات على ثيمة الخلل ، وهى التى أشرت إليها فى آخر

القسم السابق ، مثل التذكر والنسيان ، والموسيقى والنشار (إذ ينتهي الماصك فجأة كما تقول الإرشادات المسرحية "بصخب مكتوم ومختلط") وتحقيق الرغائب وإحباطها (فالأمل الذي أثاره الماصك سرعان ما ينقشع ويصيب الجميع بالإحباط مما يدفع بروسبيرو إلى تهدئة خاطر فرديناند) وآخرها - وأهمها - ذلك التقابل الرائع بين المنطوق والمسكوت عنه ! وهذه المفارقة الأخيرة جديرة بالتوقف عندها .

المنطوق هنا هو ما يفنيه الجان الذين يمثلون أدوار الربات الوثنية ، والمسكوت عنه هو أنهم يعبرون عن أفكار بروسبيرو (دعوة فرديناند إلى الصبر حتى يتم الزفاف قبل أن يلمس ميراندا إلخ) ويجسدون من ثم صوره الذهنية تجسيداً حياً ، فإذا تغير خطاره عند أول بادرة ، اختفى المشهد كله (لأنه لا يقع إلا في خياله) وتحولت الموسيقى إلى صخب مختلط مكتوم !

والمسكوت عنه أيضاً أن تقاليد الماصك في البلاط بعد عام ١٦٠٩ كانت تقضى بوجود "الماصك المضاد" - أي الذي يصور تهديداً ما للنظام القائم، ويشير نقور الجمهور من يواذر الخلل التي يوحى بها ذلك العرض ، وما يفتأ أن يتقلب الوضع وتعود المياه إلى مجاريها عند دخول أبطال الماصك الأساسي . وكان يعرض قبل عرض الماصك الأساسي ، وكان عرضاً موسيقياً راقصاً أيضاً (وغالباً فكاهياً) يشير إلى من يتأمرن على السلطة الشرعية للحاكم ولا يقتصر الماصك المضاد على ما يقول به بعض النقاد - مثل ارنست ب. جيلمان (Gilman) في دراسة بعنوان "جميع العيون : الماصك المقلوب عند بروسبيرو" (دورية رينيسانس الفصلية، ٣٣، ١٩٨٠) (Renaissance Quarterly) - من أن كاليبان وستيفانو وترينكولو يمثلون الماصك المضاد، بمعنى أن أعمالهم وأقوالهم تقلب النظام المعتاد أو الطبيعي للماصك، وتمثل 'مفتاحاً نوعياً' (generic cue) لولوج باب المعنى في العاصفة، "إذ تجسد هذه المسرحية هذا المعنى، دون التصريح به (silently) في معظم الأحوال، استناداً إلى قدرة الجمهور المثقف على إدراك إعادة ترتيب أجزاء الماصك والتجاوب مع هذا الانقلاب" (ص ٢١٨). كما يذكر لندي في مقدمته لطبعة المسرحية أن 'الاشكال الغربية' (المنصوص عليها في الإرشادات المسرحية) التي تأتي بالمائدة في المشهد الثالث من

الفصل الثالث قد تمثل شخصيات الماصك المضاد، بحيث يصبح هذا المشهد "نظيرُ للماصك المضاد، وتصويراً - إذا وسعنا نطاق الفكرة - لخصائص رجال الخطيئة الثلاث" باعتبارهم يمثلون الخلل (disorder) الأخلاقي والمعنوي" (ص ١٥) .

وقراءة المسرحية بما تقوله وما تسكت عنه تؤكد وظيفة الماصك باعتباره صورة شعرية تؤكد بعض محاور الحدث في المسرحية وتبرزها في لحظات مكثفة، فهو وهم يؤكد رؤية بروسبيرو للعالم، وهو أكذوبة تؤكد الأغاني التي تلعب دوراً أساسياً في المسرحية، وعلى رأسها أغنية آرييل "قامات خمس" التي يهمس بها في أذن فرديناند ونعرف أنها أكذوبة! ولكن للموسيقى دوراً آخر، وهو جدير بتخصيص قسم للحديث عنه.

## ٦

### وظيفة الموسيقى:

مسرحية العاصفة ثمرة صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر، وهي التي عادة ما توصف بأنها ابنة عصر النهضة الأوروبية، ونتاج التوجه الإنساني الجديد الذي أتى بالعلم الطبيعي وأنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، ولكن هذه الثقافة، إذا أئمننا النظر فيها، كانت لا تزال تحمل سمات التراث القروسطي وهو تراث حي نلمح آثاره في رموز الإنسان ودلالاتها (في الفن والأدب والفكر) بل أكاد أقول إنه تراث لم يمت أبداً في ضمير البشرية، ومن هذه الرموز رمز الموسيقى، فلقد شاع النظر إلى الموسيقى في شيكسبير باعتبارها رمز التوافق التقليدي، فموسيقى الإنسان تحاكي (أو تطمح إلى محاكاة) التوافق الرباني أو الإلهي و"موسيقى الأفلاك"، وهو المدخل الذي يعتمد على النظرة الأفلاطونية الجديدة، ويجد في الشعر نموذجاً لتحقيق مثل هذا التوافق السماوي فيما بين أهل الأرض، على نحو ما يلذهب إليه باحث يدعى جيمس أندرسون و" Winn) في كتاب له عن تاريخ العلاقات بين الشعر والموسيقى (١٩٨١) وكلنا يذكر حديث لورنزو و هسيكا في الفصل الخامس من تاجر البندقية عن قوة الموسيقى

وسلطانها ، والإشارات إلى أورفيوس وأمفيون وغيرهما من الموسيقيين الذين أثبتوا هذا السلطان ، وهو ما يشير إليه أنطونيو سآخر في قوله إن لفظ جوززالو "أقوى من الفيثار العجيب الذى ارتفعت على أنغامه الأسوار" (ف ٢ / ١م / ٨٣) وقد نرى فى هذه السخرية مجرد عبث من 'رجل الخطيئة' أنطونيو ، ولكن الواقع هو أنه يومئ إلى تساؤل قد لا يخطر على البال لأول وهلة عن دور الموسيقى فى المسرحية . إن فرديناند يقول :

فإذ باللحن تسيّر الهويّنا  
على صفحة الماء تسابُ جنيّ  
تُخَفُّ من غَضَبِ الماء حوْلِي  
وتمسحُ باللحن أحزان قلبي

بإيقاعها العذب من كل صَوْبٍ أ (ف ١ / ٢م / ٣٩٤ - ٣٩٦)

وقد لا يبدو هذا إلا ترديدًا للنظرة الأفلاطونية الجديدة ، ولكننا نعلم ما لا يعلم فرديناند ، وهو أن بروسبيرو هو الذى أمر آريل باستخدام الموسيقى حتى يأتى به إلى حيث يريد ، وأبيات فرديناند تتلوها أغنية آريل "قامات خمس كاملة عمق فرائي أيبك الرائد فى قاع البحر الآن" - أى إن الموسيقى قد استخدمت لقضاء حاجة فى نفس بروسبيرو ، وهى إيهام فرديناند بأن أباه قد مات ! الوهم إذن هو الغاية ، وبروسبيرو لا ينكر ذلك بل يذكره صراحة عندما يأمر موسيقاه بأن تُحدث ما أبغى من تأثير فى عقل أولئك " ويشير إلى الموسيقى باسم التعويذة أو الرقبة الموسيقية والهوائية ، (airy charm) (ف ٥ / ١م / ٥٣ - ٥٤) وذلك يذكّرنا بالصورة التى استخدمها من قبل عندما وصف عمل أنطونيو فى سبيل الاستيلاء على السلطة بأنه "ضبط الأوتار بأفئدة الناس بشتى أرجاء الدولة / كى تعزف ما يبغيه من الألحان" (ف ١ / ٢م / ٨٤ - ٨٥) أى إن للموسيقى دورًا جليدًا قد يختلف عن الدور التقليدى للتوافق الرابى ! ترى هل يتساءل شيكسبير هنا - كما يقول لندلى - عن صلب النظرة التقليدية إلى الموسيقى ؟ (ص ١٩ من المقدمة) .

إن قارئ المسرحية (أو مشاهدتها) لن يعدم الإحساس بغلبة الاصوات (البشرية وغير البشرية) غناءً أو عزفاً أو فى الطبيعة ، وأذكر بعد إعادة قراءة النص عدة مرات أنني توقفت عند ظاهرة شيوع الموسيقى وتنوعها عند الجميع ، إذ لا يقتصر الغناء على من تعلموه، بل يقدم عليه من تعلمه ومن لم يتعلمه، فهذا هو ذا كاليبان (المتوحش) يقول :

... فجزيرتنا تحفل بالاصوات !

منها أصواتُ غناءٍ أو الحانٌ عذبةٌ ،

تُطربُ أُنثى دونَ أُنثى ! أحياناً آلافُ الآلاتِ الوتريةِ

تَعزِفُ أنغاماً مثلَ طنينٍ يتداخلُ حولى !

وأحسُّ بأحيانٍ أخرى هَدَعَةً من أصواتٍ بريةِ

فأنامُ ولو كنتُ أفقتُ لتوى من وَسَنِ ممدودٍ ! (ف ٣ / ٢م / ١٣٤ - ١٣٨)

وفى أغنية أرييل نسمع أصوات الديك الصادح والكلب النابح ، وفى المشهد الثانى إشارة إلى عواء الذئاب ، ناهيك بأصوات العاصفة نفسها ، وما يتبعها من صيحات بشرية ! والغناء ليس مقصوراً على أرييل ، فإن ستيفانو يغنى لنفسه أغنية ما ، فى أول دخول له على المسرح :

لن أركب بعد الآن البحرَ

بل سوف أموت على البرِ ! (ف ٢ / ٢م / ٤١ - ٤٢)

ويصفها بأنها أغنية بشعة ، ومن ثم يحاول شيئاً جديداً فيغنى أغنية مطلعها :

ربَّانُ المركبِ وأنا والكناسُ

ورئيس الملاحين وكل الحراسِ (ف ٢ / ٢م / ٤٥ - ٤٦)

ثم يصفها أيضاً بالبشاعة ، ويجد عزاءه وسلواه فى الشراب .

وما يفتأ أن يعود إلى الغناء في الفصل الثالث ، فيطلب إلى كاليان مشاركته في  
ترديد الأغنية التالية :

اسخر منهم واشتمهم

واشتمهم واسخر منهم

إذ لا قيد على الأفكار (ف٣/م٢ / ١١٩ - ١٢١)

وعندما يعترض كاليان قائلاً إنه ليس اللحن الذى يعرفه ، يتدخل آريل غير العرمي  
فيغزف اللحن المقصود فيقول تريנקولو إنه 'لحن أغنيتنا الجماعية' (الماصك المضاد ؟)  
'يعزفها شبح لا جسد له !' (ف٣/م٢ / ١٢٤) وها هو لنديلى يقول فى دراسة له بعنوان  
"الموسيقى والماصك والمعنى فى العاصفة" فى كتاب ماصك البلاط الملكى المشار إليه  
آنفا (من تحريره) صفحات ٤٧ - ٥٩) إن شيكسبير ربما كان يتحدى النظرة التقليدية  
للموسيقى بأن يجعل لها غايات بشرية ترتبط بالفوضى والشغب . وهو يدعم هذا  
الرأى باقتطاف عبارات وردت فى كتاب صدر فى مطلع القرن السابع عشر بعنوان فنون  
المسرح (*Histrionmastix*) لمؤلف يدعى وليم پرين (Prynne) يقول فيه "إن مثل هذه  
الأغاني ... تحطّ من أخلاق الذين يسمعونها أو يرددونها ، فهى تشيرهم ، وتحضهم  
على الشهوة ، والفجور ، والدعارة ، والبذاءة ، والاستهتار ، والفحش والترف ،  
والسكر ، والاستفراق فى الملاذ ، وتبعد أذهانهم عن الله ، وعن الغفران وعن السجايا  
السماوية".

ولكن شيكسبير يقدم ، كشأنه دائماً ، صورة تقبل تفسيرين معاً لموسيقى المتعمردين  
"المنحطة" . فإذا كانت أغاني ستيغانو الأولى تجعلنا نسخر من عريته وسكره ، بل  
وتضحك منه ، فإن أغنية كاليان التى يعلن فيها تحرره من سطوة پرومسيرو ، والتى  
تبدأ بالآيات :

لن أبنى أى سدود بعد الآن

للمصيد وحفظ الأسماك لإنسان

أو أحضر أخطاب الغاب

للسيد يأمر فيجواب (ف ٢/ ٢٠ - ١٧٩ - ١٨٢)

أغنية قد يتعاطف معها الجمهور ، كما إن هذه الأغنية سرعان ما تجد صداها في أغنية آرريل عندما يستشرف الحرية ويتنسم عيبرها ، أى إنهما يعبران عن المشاعر نفسها ولو بكلمات مختلفة ، ويصور باللغة الاختلاف :

ها أنذا أرشف مثل النحل رحيق الزهر

فى تاج السوسن أرقـد أنعم بالعطر

أرقـد حيث نعيق البوم إلى الفجر

أركب متن الخفاش كمثل الطير

فى مرج أيام الصيف تمر !

مرحاً مرحاً سوف أعيش الآن

تحت براعم فى بعض الأغصان

(ف ٥/ ١٠ - ٨٨ - ٩٤)

ويقول لندلى فى الكتاب المشار إليه إن إحساس آرريل بالحرية فى هذه الأغنية يتناقض مع المستقبل الذى ينتظر پروسييرو حين يعود إلى تولى مقاليد الحكم والسلطة ، أى إن لباس پروسييرو عباءة المنصب القديم (الطيلسان؟) تنفى حريته التى نعم بها فى الجزيرة رمزاً طويلاً وتتناقض مع روح الأغنية ، والتناقض بين حركة الموسيقى وحركة الدراما تولداً توترًا لا يؤكد النهاية السعيدة فى الكوميديا ! وقد عارض هذا الرأى كثيرون من بينهم روبن هلام ولز (Wells) فى كتاب أساطير إليزابيثية (١٩٩٤) (ص ٦٣ - ٨٠) وهاول تشيكرنج (Chickering) فى دراسة نشرها فى دورية علمية عام ١٩٩٤ ، ص ٧٢ - ١٣١ وباحثة تدعى چاكلين فوكس - جود (Fox-Good) فى دراسة بعنوان "أصوات أخرى : الانغام العذبة الخطرة فى مسرحية العاصفة لشيكسبير" (دورية

دراسات شيكسبيرية (١٩٩٦) ص ٢٤١ - ٧٤ ، ولكن رجال المسرح الذين خبروا تقديم النص وإعداد موسيقاه وعرضه على الجمهور هم الذين دحضوا آراء هؤلاء المعترضين على التوتر بين الحركتين (الموسيقية والدرامية) فتاريخ إخراج المسرحية واستجابة الجمهور لها يؤكد هذا التوتر ، وإذا كان لندلى يرى أنه يدعم رأيه القائل بأن المسرحية "تجريبية" ، فانا أرى فيه أيضاً عنصراً شعرياً يؤكد ما ذهب إليه (إيماناً برأى ت. س. إليوت) من تفرد المسرح الشعري واختلافه عن كل من الشعر الغنائي والمسرح التثري ، فالموسيقى عنصر من عناصر الشعر الجوهري ، وانتظام الإيقاع فيها لا يجعلها - على عكس ما يقول به لندلى في مقدمته لطبعة المسرحية - "محليدة" بأى معنى (انطلاقاً من أن الجميع يغنون ويقولون الشعر ! ) (ص ٢٢) حتى ولو تفاوتت وظائفها من موقع إلى آخر في غضون العمل المسرحي ! فالتوتر عنصر يشترك الشعر فيه مع الدراما وإن كان يتخذ في الشعر صورة الضغط في التعبير الذى يؤدي إلى الانفراج فى لحظة الاكتشاف ، وفى الدراما صورة الصراع المكثف الذى يؤدي إلى الانفراج فى لحظة الفورة ، فإذا توافر التوتر على المستويين فى عمل ما ، أصبح دراما شعرية ، حتى لو اتخذ شكل قصيدة غير حوارية ، أو كان حواراً غير منظوم ، على نحو ما نشهد فى المشهد الأول وفى المشاهد الأخرى المثورة فى المسرحية !

وقبل أن استعرض بإيجاز أهم "القراءات" النقدية لهذه المسرحية ، والنسب المعتمدين إليها فى القسم الأول من المقدمة واعتمدت فيها على كتابين هما مسرحية العاصفة لشيكسبير (دراسات جديدة) من تحرير ر. س. هويت (White) (١٩٩٩) و تطبيقات النظرية [النقدية الحديثة] : العاصفة من تحرير نايجيل وود (Wood) (١٩٩٥) ، سأورد نموذجاً للتناقض الشديد بين هذه النظرة البنائية (وإن لم تكن "بنوية" بالمعنى المعروف) للموسيقى ، وبين رأى "كثير المفسرين" ويلسون نايت (Knight) ، فى بعض كتبه عن شيكسبير ، عن الموسيقى ، فهو يقول إنها ترمز للمخلود ، استناداً إلى تفسيره لأعمال شيكسبير الأخيرة ، فهو يجمع بين ما قاله نقاد مطلع القرن العشرين عن "الرمزية" فى تلك الأعمال ، واتشغالهم بما قالوا إنه شغل شيكسبير الشاغل فيها ، ألا وهو صورة "المصالحة" أو التوافق ، وقدرة الإنسان على البقاء فى عالم جليل من خلال الجيل الجديد

(ولا شك أن من وراء هذه الفكرة - تاريخياً - اكتشاف أمريكا) وهو الرأى الذى قال به كويلر كوتش (Quiller-Couch) فى كتابه فن الصنعة عند شيكسبير (١٩١٨) وجاراه فيه دفر ويلسون (Wilson) فى محاضرة بعنوان "معنى العاصفة" نشرها عام ١٩٣٦ ، ويعتمد ويلسون نايت على تفسيرات أخرى أيضاً ، منها التفسير الدينى الصريح الذى أتى به كولين ستيل (Still) عام ١٩٣٥ فى كتاب عنوانه عاصفة شيكسبير : تفسير رمزى ، بعد أن ألمح إليه فى كتابه الأول مسرحيات الأسرار عند شيكسبير (١٩٢١) وأفصح عنه فى 'تفسيره الرمزى' قبل أن يزيد من تفصيل القول فيه فى كتب لاحقة . وينتهى ويلسون نايت إلى القول بأن مسرحيات شيكسبير الأخيرة تعتبر "أساطير خلود" بمعنى أنها تسير فى خط صاعد من بيركليس وقصة الشتاء وسيمبلين إلى العاصفة التى تمثل قمة التطور فى الرمزية : فالعاصفة الطبيعية رمز شعرى فى شيكسبير للتراجيديا السامية والموسيقى للخلود ، وما المسرحية فى رأيه إلا رمز عظيم للانتقال من سمو المأساة إلى رمز الخلود . وهو يلخص كل ما قاله فى كتابه الأخير "إكليل الحياة" (١٩٤٧) بل يشير صراحة إلى ما يسميه فرانك كيرمود بالصورة المركبة من العاصفة والموسيقى معاً ، "التي يعبر عنها آخر الأمر طردُ پروسپيرو للجان" (ص ٨٥ من المقدمة)

وقد نجد نحن المحدثين صعوبة فى تقبل مثل هذا التعميم ، حتى ولو كنا من دعاة التفكيرية ، إذ لن نجد فى دلالات الموسيقى (الأرضية والسماوية) فى العاصفة ما يبرر اعتبارها رمزاً للخلود ، وقد نجد فى "حركة" الموسيقى فيها - وأكرر إننى أراها عنصراً شعرياً - ما يزيد من قوة "الحركة" الدرامية أو ما يكتسب منها قوة الشعر المسرحى (وهو ما أحاول تقديمه هنا للقارئ العربى) وقد نجد فى اختلاف دور الموسيقى فى عروض المسرحية الحالية ، والسينما والتلفزيون ، تأكيداً لمفهوم التوتر الذى عرضت له فى الفقرة السابقة ، وهو الدور الذى خصص له داليد لندلى صفحات كثيرة من مقدمته ، وقد نجد فى الظواهر الاحتفالية للمعاصك تبريراً كافياً لعمل الموسيقى هنا ، ولكننا قد لا نتفق مع ستيفن جرينبلات (Greenblatt) فى اعتبار ما يسميه 'القلق الناجع' (Salutary anxiety) وما أسميته هنا بالتوتر (tension) ثمرة طبيعية للسياق التاريخى للمسرحية ، كتابة وعرضاً ، فتفسيره للسياق الجغرافى وتاريخى معاً ، وقد رجعت إليه فى كتابه اجتياز

صعوبات شيكسبيرية (١٩٨٨) (أو مفاوضات شيكسبيرية) فوجئت أن معنى 'القلق' لديه يكاد يتفق مع ما أعنيه بالتوتر ، وأن قراءته للنص في سياقه الأصلي تغفل عناصر تتجاوز بالنص هذا السياق ، وقد تصلح هذه نقطة انطلاق لعرض أهم القراءات الحديثة للمسرحية



## القراءات الحديثة :

### ١- المصادر والتناص :

قلت إن محرري طبعات شيكسبير ، وبلا استثناء ، يولون أهمية بالغة لما جرى العرف على تسميته بمصادر الحبكة ، أو 'المصدر' وحسب ، فعرضت في القسم الثالث من هذه المقدمة ، وفي كلمات موجزة ، لحادثة السفينة التي نجت ، وكان يُظنُّ أنها غرقت ، وما تلا ذلك من كتابات في هذا الموضوع (وهو ما يخصص له الجميع صفحات كثيرة ، من أوائل محرري شيكسبير وقد أثرت من قبل إلى كيرمود (Kerimode) ومن قبله لوس (Luce) في طبعة آردن وحتى آخرهم - ماسون وفون ١٩٩٩ V. Mason & A. T. Vaughan ودافيد لندلي Lindley ٢٠٠٢) وما هو جريئبلات يرى في كتابه المذكور أن هذه المصادر تعتبر "المادة الخام التي يشكلها الفنان" في القالب الشعري الذي يراه (ص ٩٥) ، ولكن النقد الحديث يطالبنا بأن نتساءل عن مدى نجاح المسرحية في تحقيق غايتها بالإشارة إلى ما يعرفه الجمهور سلفاً عن هذه الحادثة أو عن الأعمال الأدبية التي سبقتها وقد تعتبر من مصادرها ، وعن توقعات الجمهور المعاصر لها ، وعن قدرة الناقد الحديث على التصور الدقيق والكامل للمناخ الذي عُرضت فيه المسرحية أو قُرئت ، كما يطالبنا بمراجعة مفهومنا لما نسميه 'المصدر' .

فإذا كانت المناهج القديمة تفترض أن 'المصدر' يقتصر على النصوص السابقة التي

نجد لها أصلاء لغوية واضحة في النص الجديد ، ولو كانت نصوصاً غير أدبية ، فإن المناهج الحديثة تصرّ على تجاوز مفهوم "المادة الخام" ، وتقول بأن كل نص جديد يقيم حواراً ، ليس مع القارئ فحسب (كما يقول باختين Bakhtin في كتابه الخيال الحوارى) بل مع النصوص الأخرى أيضاً وبصفة عامة ، حتى دون تناصٍ واضح فيما بينها ، على نحو ما تقول به جوليا كريستيفا (Kristeva) ، وبصفة خاصة مع النصوص المشابهة ، ومع الإطار العريض للثقافة التي يكتب النصّ الجديد ويُقدم إلى المتلقي في كشفها - ومعنى "الحوار" هنا هو التفاعل بالقبول أو الرفض أو التعديل ، لا مجرد ترديد الأصداء ، لغوية كانت أم غير لغوية ، بحيث تتضح لنا في النهاية العلاقات القائمة بين النص ومصادره ومياقه .

ولكن النص المسرحي (مثل أى نص أدبي) لا تتحدد قيمة مصدره (أيا كان - أدبياً أو ثقافياً ، ومعاصراً أو قديماً) إلا بإمكان إدراك الجمهور لوجود هذا المصدر ، فهذا الإدراك هو الذى يجعل "التفاعل" (الحوار) ممكناً ، ونحن نعرفه في الأدب العربى فى صورة المعارضات الشعرية ، أى نسج قصيدة على منوال قصيدة أخرى وزناً وقافية ، فإذا اشتركتا فى الصور أو ما يسميه بعض نقاد العرب "المعانى" ، كانت الأصداء واضحة ، وعلماً بعضهم حالة "سرقة شعرية" ، وإذا كانت الإشارات غير مباشرة عُدَّت القديمة من مصادر الجديدة ، ولكن هذا كله لن يكون له مغزى إلا إذا أدرك السامع للقصيدة الجديدة ما فيها من الإشارات (ولو غير المباشرة) للقصيدة القديمة (المصدر ١) فالذى يستمع إلى قصيدة شوقي المشهورة ومطلعها "مضناك جفاه مرقده" لن يتبين أى دلالة للمصدر إذا لم يكن يحيط بقصيدة الحمصرى الفيروانى "يا ليلُ! الصبُّ متى غدُّه؟" ومن يستمع إلى قصيدة شوقي الأخرى - ومطلعها "اختلاف النهار والليل ينسى / جدّاً لى الصبا وإيام أنسى" لن يدرك أى مغزى لمصدر ما إلا إذا كان يعرف قصيدة البحرى (صنّت نفسى عما يندس نفسى / وترفت عن جدل كل جبس) وقارئ قصيدة فاروق جويده رسالة إلى شارون لن يدرك أى إشارة إلى التراث الدينى أو الثقافى ما لم يحيط بقصيدة البردة للإمام البوصيرى أو على الأقل بقصيدة نهج البردة لشوقي ، ولن تكون للأصداء اللفظية

(verbal echoes) أى دلالة فنية ما لم يتوافر للقارئ إلمام بالتراث المذكور . وهكذا الشأن فى المسرح . فإن وعى الجمهور الإليزابيثى بحادثة السفينة المذكورة كان لا شك من العوامل التى قد نقول بأنها كانت من مصادر القلق أو التوتر التى يقول بها جرينبلات ، وكذلك وعى قطاع من المثقفين على الأقل من جمهور ذلك المسرح بالإشارات الكثيرة إلى الشعر الملحمى عند فيرجيل (الإنيادة) وإلى مسخ الكائنات للشاعر الرومانى أوفيد ، ومقال الفرنسى مونتاني (Montaigne) "عن أكل لحم البشر" الذى نشر عام ١٦٠٣ من ترجمة جون فلوريو ، ومعظم الطباعات للمسرحية تورد هذه النصوص مترجمة (وأحياناً باللغات الأصلية) . وبامتناء هذه الإشارات ، فإن المسرحية لا تستقى "الحكمة" من مصدر تاريخى ، شأنها فى ذلك شأن مسرحيتى خاب سعى العشاق وحلم ليلة صيف ، وربما مسرحية تيتوس أندرونيكوس أيضاً - كما يقول جوناثان يتس (Bates) فى مقدمته للمسرحية الأخيرة فى طبعتها الصادرة عام ١٩٩٥ (طبعة أردن) .

ولكن شيكسبير فى الواقع لا يستعمل هذه الإشارات (فى الألفاظ أو الأحداث) إلى الأعمال الكلاسيكية فى سياق يجعلها من مصادر مسرحيته ، بل إنها تتحول عنده إلى ما أسماه جرينبلات بالمادة الخام ، فإذا قارناً "وظيفة" كل إشارة من هذه الإشارات عند القدماء وعند شيكسبير وجدنا تعديلات تغير من معناها فى ذاتها وفى سياقها تغييراً يكاد يقطع الصلة بينها وبين "المصدر" المزعوم ، وهو ما أصبح مجالاً للبحوث الأكاديمية المثروثة فى الدوريات المتخصصة ، بل وخصصت له إحدى الباحثات واسمها دونا ب. هاميلتون (Hamilton) كتاباً كاملاً عنوانه فيرجيل والمعاصرة : الجوانب السياسية للمحاكاة (١٩٩٥) . فالمحاكاة تتطلب تشابه السياق لا تشابه الأصداء اللفظية فحسب ، إلى جانب العامل الأهم وهو قدرة جمهور المسرح على إدراك السياق الأصلى حتى حين يختلف قليلاً أو كثيراً عن سياق العمل المسرحى ، لا قدرة الباحثين فى غرف الدرس المغلقة فى الجامعات . وأما الجمهور الذى استطاع إدراك مغزى الإشارات الكلاسيكية فى المسرح فلا شك أنه سيخرج بنتيجة تؤكد التغير والاختلاف لا محاكاة أصل ما أو مصدر من المصادر . وقد تولى الباحث يتس (المذكور) فى كتاب عنوانه شيكسبير وأوفيد

(١٩٩٣) تبيان مدى التغيرات التي أدخلها شيكسبير على المادة المستقاة من الإنيادة والتي حدث به إلى القول بأن "مسرحة شيكسبير يمكن وصفها بأنها إعادة تشكيل بأسلوب الرومانسات لمادة ملحمة . وقد سبقه إلى مثل هذا التشكيل الجديد ، أو إعادة التشكيل، الشاعر الروماني أوفيد في مسخ الكائنات ، فالأسفار الأخيرة منها تتناول بعض الأحداث التي تناولها الإنيادة ولكن بصورة مُعدّلة" (ص ٢٤٤) . ولقد قارن غيره من الباحثين أيضاً ملامح التغيير في دلالة ما يقتبسه شيكسبير من فيرجيل وأوفيد ومونتاني ، منذ عام ١٩٤٨ الذي شهد أول إشارة إلى اشتباك شيكسبير مع فيرجيل في الدوريات الأدبية (بقلم ج. م. نوزويردي Nosworthy) وحتى عام ١٩٩٧ الذي شهد نشر كتاب الباحثة هذر جيمس (James) بعنوان : طروادة شيكسبير : الدراما والسياسة وترجمة الامبراطورية ، وعام ١٩٩٨ الذي نشر فيه كتاب باحثة أخرى اسمها مارجريت تودو - كلايتون (Tudeau - Clayton) بعنوان : جونسون وشيكسبير وأولى صور فيرجيل الحديثة . وكلها يبين مدى اختلاف شيكسبير عن 'مصادره' ، وهو ما نفترض أن قطاع المثقفين من رواد مسرح شيكسبير قد فطن إليه ، ما دما نفترض إحاطة هذا القطاع بما قيل إنه من 'مصادر' شيكسبير .

والحديث عن تغير النظرة إلى المصدر أو المصادر يقودنا إلى الحديث عن القضية التي شغلت النقاد ما يقرب من مائتي عام ، أي قضية الاستعمار ، أو ما يسمى الآن ما بعد الاستعمار ، منذ أن نشر مالون (Malone) كتابه عام ١٨٠٨ وعنوانه وصف الأحداث التي استقت منها مسرحية العاصفة لشيكسبير عنوانها وجانباً من حبكةها ، فكان أول من أشار إلى تلك الحادثة التاريخية تفصيلاً وعلاقتها بالمسرحية . ومنذ ذلك الحين اتفق الباحثون على أن هناك ثلاثة نصوص أفاد منها شيكسبير ، الأول هو كتاب كتيه سيلفستر جورداين (Jourdain) بعنوان اكتشاف جزائر برميودا (١٦١٠) والثاني كتاب أصدره مجلس (شركة) فيرجينيا بعنوان "الإعلان الصادق عن حالة المستعمرة فيرجينيا" (١٦١٠) والثالث خطاب كتبه وليم ستراتشي (Strachey) عام ١٦١٠ (وأطلع الشاعر على مخطوط هذا الخطاب قبل أن ينشر عام ١٦٢٥) بعنوان التقرير الصادق عن جنوب

السفينة . وقد تولى أستاذ مرموق هو كينيث ميور (Muir) الرد على الباحثين الذين هلكوا لاكتشاف هذه 'المصادر' المفترضة ، فبين أنه لا يوجد في المسرحية ما يدل على تأثير شيكسبير بأى شيء فيها ، وهو ينكر أنها من المصادر في كتابه مصادر مسرحيات شيكسبير (١٩٧٧ ، ص ٢٧٨ - ٢٨٣) كما أشار باحث آخر إلى أن كتيلاً صغيراً صدر عام ١٦٠٥ بعنوان الرواية الحقيقية من تأليف جيمس روزيار (Rosier) يعتبر من المصادر - وإن كانت نجاة السفينة التى ظن غرقها قد وقعت عام ١٦٠٩ ! ويتجه الرأى الآن بين جمهور كبار النقاد (لا الصغار الذين يريدون ركوب أى موجة جديدة) إلى أن هذه الكتب والكتيبات تعتبر من بين المؤلفات الكثيرة التى تتناول المغامرات الاستعمارية الإسبانية والإنجليزية ، والتى نشرت فى عصر شيكسبير ولا بد أنه اطلع على الكثير منها.

#### ب - ما بعد الاستعمار :

أما قضية الاستعمار فتتعلق فى المقام الأول باكتشاف أمريكا ، وإنشاء مستعمرة فيرجينيا (التي أطلق عليها هذا الاسم تبعاً بالملكة 'العدراء' فالاسم نسبة إلى لفظ العدراء بالانجليزية) وما تلاه من مناقشات حامية الوطيس حول سكان هذه الأراضى التى كان يظن أولاً أنها جزر ، وكذا غرائبهم وحياتهم فى أحضان 'الطبيعة' ، وأهم من ذلك كله حق أبناء أوروبا فى استعمارها ونقل 'حضارتهم' ولغتهم إليها . ولقد شغل النقاد المحدثون بهذه المسألة منذ نشر دراسة فى دورية بعنوان فصلية شيكسبير (١٩٧٩) وهى باللغة الالهية ، بقلم تشارلز فرأى (Frey) بعنوان "العاصفة والدنيا الجديدة" (العدد رقم ٣٠ ، الصفحات ٢٩ - ٤١) . ويُفصل فرأى القول فى العلاقة بين المستعمرين وبين أصحاب الأرض فى هذه الدنيا الجديدة ، مستنداً إلى العلاقة بين الإنسان أولاً (والانجليز من بعدهم) وبين أبناء الأمريكتين من ناحية ، وبين العلاقة التى تصورها المسرحية بين يروسبيرو وبين كاليبان من ناحية أخرى ، باعتبار أن يروسبيير يمثل السيد أو المستعمر الأوروبى الذى وصل إلى جزيرة تسمى لغيره فاستولى عليها بسحره (أى بقوة حضارته أو ثقافته) ومستنداً إلى ما كان الأوروبيون يفعلونه مع السكان الأصليين ، وعادة إحضار

بعضهم إلى أوروبا وعرضهم على الجمهور والتكسب من وراء ذلك ، على نحو ما يُشار إليه في المسرحية . (ف/٢م / ٦٠ - ٦١) بل إن ناقدًا خصص كتابًا كاملاً لهذا الموضوع عنوانه حالات التقاء الأوروبيين بالدنيا الجديدة : من عصر النهضة إلى الرومانسية (١٩٩٣) واسم الناقد أنطوني پاگدن (Pagden) ويقول فيه إن هذا الالتقاء أدى إلى مواجهة ما لبثت أن أصبحت صريحة ، وأثارت مشكلات أساسية للحضارة الأوروبية في إدراج مكتشفاتها "في المفاهيم الخاصة بصورة الكون ، وجغرافيا الأرض ، وسلالات الإنسان وثقافتها آخر الأمر" (ص ٥) ولم تكن أهون هذه المشكلات مشكلة العثور على مفردات يمكن التعبير بها عن قضايا هذه الدنيا الجديدة وتفهمها ، قائلاً "وكان من الصعب الإبقاء على مسافة تفصل بين الحديث عن هذه الدنيا الجديدة والتي تبدو غريبة ، وبين الاصقاع التي تصفها رومانسات الفرومية" (ص ٦١ - ٦٢) وهي الصعوبة التي واجهها كتاب أدب الرحلات ، وتصدى لها الكاتب المسرحي بنجاح حين استخلم المفردات الأدبية القديمة في مخاطبة جمهوره ، على نحو ما يتضح في مشهد المائدة الوهمية في الفصل الثالث (المشهد الثالث) عندما يدور الحديث عن حكايات الرحالة التي ثبت صحتها ! ويقول جونزالو عن أهل الجزيرة إنهم رغم أشكالهم الغريبة الوحشية "يزيدون نبلاً وطيبةً عن الكثيرين / من بنى جنسنا ، بل عن أى منهم تقريباً ! " (ف/٣م / ٣٣ - ٣٤) . ولقد كانت المناقشات الدائرة آنذاك حول ما يسمى 'بالمشروع الاستعماري' تتضمن التساؤل عن درجة 'تحضر' الهنود الحمر ، وتضارب وجهات النظر حول ما إذا كان من الممكن اعتبارهم من البشر أصلاً (أو قل من الحيوان) أم إن حضارتهم تمثل نقاءً في الخلق والطبع حتى دون اكتساب المظاهر المادية للحضارة الأوروبية . وسرعان ما انتقلت مناقشة هذه القضية إلى مناقشة 'استعمار' أيرلندا ! أى إن النقاد حولوا مناقشتهم لحبكة تحيطها التساؤلات وتضارب فيها وجهات النظر في عمل درامي شعري إلى مناقشة قضية سياسية وثقافية أحياناً من وجهة نظر واحدة وهي اعتبار أن السكان الأصليين يمثلون 'الآخر' الذي قد يتعين احترامه ، أو على العكس من ذلك يمثلون مرحلة متأخرة عن ركب الحضارة ولا بد من قهرهم وتولى

مهمة 'تحضيرهم' ! وأهم الكتب التى صدرت فى هذا الصدد هى : كتاب يتضمن مجموعة دراسات من تحرير جوناثان دوليمور (Dollimore) والان سفينلد (Sinfield) بعنوان الجانب السياسى لشيكسبير : مقالات فى المادية الثقافية (١٩٩٤) وكتاب آخر مثله بعنوان شيكسبير وأيرلندا : التاريخ والسياسة والثقافة من تحرير مارك ثورنتون بيرنيت (Burnett) ورومانا راى (Wray) عام ١٩٩٧ ، وأخيراً كتاب بعنوان شيكسبير بغير نساء من تأليف ديمينا كالاهاى (Callaghan) (٢٠٠٠) .

ويقول دافيد لندى فى مقدمته للمسرحية (٢٠٠٢) إن تاريخ عرض العاصفة على المسرح يؤكد استمرار المناقشة الدائرة حول طبيعة السكان الأصليين ، وضرورة تعليم أبنائهم اللغة الانجليزية ومبادئ الدين واكتساب وُدِّهم بالحسن ، ويقتطف عبارات فريد هذا المعنى المحدد قائلاً إنها وردت فى كتيب نشر عام ١٦١٢ بعنوان الحياة الجديدة فى فرجينيا (بقلم روبرت جونسون) توحى بانشغال أبناء انجلترا آنذاك بالمشكلات التى أوجدها الاستعمار (ويقول إن هذا المقتطف ورد فى كتاب من تأليف بورتير (Porter) بعنوان المتوحش الخائن : انجلترا وهنود أمريكا الشمالية ١٥٠٠ - ١٦٠٠ ، الصادر عام ١٩٧٩) ثم يتقل إلى عرض تفاوت وجهات النظر إلى كاليبان عند تقديمه على المسرح فى صفحات كثيرة قائلاً إنه اعتمد فيها على دراسة تريفور جريفيث (Griffith) منذ أن قدم درايدن ووليم دافينانت مسرحيتهما المقتبسة عن العاصفة وعنوانها الجزيرة المسحورة فى القرن السابع عشر ، إذ إن الصورة الفكاهية التى رسمها لتلك الشخصية المتوحشة سادت القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها فى القرن التاسع عشر صورة تسمح للمشاهدين بالإشفاق على كاليبان ، ولو إلى درجة محدودة ، ثم تغيرت النظرة فى القرن العشرين صعوداً وهبوطاً بذلك التعاطف ، فكان العرض الذى قدم عام ١٩٣٤ يقدم لأول مرة ممثلاً طلى وجهه باللون الأسود ، ويقتطف لندى تعليقاً للناقد ألفور براون (Brown) يمدح فيه ذلك العرض قائلاً "إن شخصية كاليبان يجب أن تجمع بين القهر الذى يخضع له السكان الأصليون وفجور المتوحشين ، بحيث يثير تعاطف السياسيين المتحررين بقدر ما هو جدير بعقاب بروسبيرو له" . وأحب أن أؤكد فى هذا الملخص المختضب

لصفحات لنذلى الكثيرة (٣٣ - ٤٣) ما ذكرته عن الصعود والهبوط فى تصوير كاليبان باعتباره من ضحايا الاستعمار ، واستحقاقه التعاطف والعقاب معاً ، واختتم هذا الملخص بترجمة حاشية وردت فى ص ٤٣ ، قبل مناقشة قراءة المسرحية فى ضوء ما يسمى بمدخل 'ما بعد الاستعمار' . يقول لنذلى فى المتن بعد مناقشة القراءة المذكورة (وسوف نعرض لها بعد ترجمة الحاشية) : "إننى لا أسعى إلى إنكار فائدة وأهمية العاصفة لكتاب ما بعد الاستعمار بصفة عامة ، ولا إلى الإيحاء بأن قضايا العلاقات الاستعمارية كانت خافيةً على الجمهور الأصيل للمسرحية ، أو أنه من الواجب استبعادها من التفسيرات الحديثة" ، ثم يستأنف العبارة فى الحاشية (استدراكًا) قائلاً :

"وذلك على الرغم من أن المسرح قد بدأ الابتعاد ، فيما يبدو ، عن القراءات الاستعمارية ، أو كما قال رالف بيرى Berry فى عام ١٩٩٣ : 'لقد تناقص الإقبال على هذه القراءة حالياً ، وأظن أن المخرجين أصابهم الملل من تصوير كاليبان فى صورة ضحية القهر الاستعماري ... فإطار الاستعمار تقيد للمسرحية ومن المحتمل أنه لم يعد مفيداً'. (شيكسبير على المسرح ، ص ١٢٩) والواقع أن الاتجاه الحديث إلى تجاهل الذكورة والأنوثة ولون البشرة فى توزيع الأدوار على الممثلين قد بدأ يقوض النظرة النقدية للمسرحية فى ضوء مدخل ما بعد الاستعمار فعندما نشهد فى عرض المسرحية فى ليدر عام ١٩٩٩ فرديناند يلعب دوره ممثل أسود ، ونشابع لقاءه مع والده الذى تلعب دوره ممثلة بيضاء ، أو عندما تقوم فائيساً رديف بدور بروسبيرو 'فى صورة رجل' على نحو ما رأينا فى مسرح الجلوب الشيكسبيرى عام ٢٠٠٠ ، نشعر باختلاف التأثير فىنا ، وهو يختلف قطعاً عن لجوء المخرج ميلر عام ١٩٧٠ إلى استخدام ممثلين من السود ، وعن إخراج ريتالوك للمسرحية عام ١٩٨١ حيث أسند دور بروسبيرو إلى امرأة ، مما استتبع تعديلات فى النص والإشارة إلى البطل بألفاظ أخرى مثل 'السيدة' ، 'أمى' ، 'سيدتى' (ديموفسكى ص ١١٩) أما بيتر بروك الذى أخرج المسرحية فى باريس عام

١٩٩٠ بممثلين من جنسيات متعددة ، فقد اختار لدور كاليان ممثلاً ألمانيا حتى يقدم الدور برؤيا جديدة ، بعد أن كثر تقديمه إما فى صورة وَحْشٍ من المطاط والبلستيك أو فى صورة رنجى ، استغلالاً للون البشرة فى تجسيد مفهوم العبد ، وهو تجسيد بالغ الابتذال (لا توجد أسرار ، ١٩٩٣ ، ص ١٠٧) .  
(مقدمة لتللى لطيفة المسرحية عام ٢٠٠٢ - ص ٤٣) .

وقد فضلت ترجمة الحاشية على طولها لأنها تُجمل ما فصله الناقد فى صفحات كثيرة ، وحتى ننتقل من انشغال الباحثين بقضية الاستعمار (وما أخصبها لمن يريد كتابة بحث أكاديمي ونشره ولو كانت قراءته متعسفة) إلى ما قد يُرى فيها دون تبصّر من أيديولوجية استعمارية ، فلو كان بروسبيرو مستعمراً (بكسر الميم) لما ظهر بالصورة التى يصورها شيكسبير ، فهو أولاً لم يسع إلى القيام برحلة إلى تلك الجزيرة ، استكشافاً أو استعماراً ، بل ألّفته المقادير على شاطئها ، وهو لا يهتم بإقامة مستعمرة (يفتح الميم) فى الجزيرة بحيث تكون تابعة لسلطان ميلانو ، ولا يبدى أى رغبة فى تحويل الثروات التى تزرع بها الجزيرة ، والتى دلّه عليها كاليان ، إلى سلع تجارية تدر عليه الأرباح ، وتلك من الأغراض الأساسية للاستعمار ، بل من الأغراض التى كانت الدعاية لمستعمرة فيرجينيا تؤكدها بالحاح . وقارئ المسرحية لن يعدم الإحساس بضيّق بروسبيرو بالجزيرة وشوقه إلى تركها ، مهما كانت خيراها ، والعودة إلى وطنه ، مما يوحي بأنه أقرب إلى الدوق منيور الذى قَبِلَ الحياة على مضض فى غابة أردن - فى مسرحية كما تحب - منه إلى السير توماس جيتس ، ربان السفينة التى جنحت عند جزائر برميودا ، وظنّ أنها غرقت . ومن الناحية الفنية الصرفة ، نجد أن الجزيرة تنتمى نوعياً إلى ما يسمى 'بالعوالم الخضراء' فى ملهات شيكسبير الأولى ، منذ مسرحية سيلدان من فيرونا ، ولاتستدعى إلى ذهن المشاهد أو القارئ صورة المستعمرة ، وبهذا تؤكد النظرة التقليدية إلى المسرحية باعتبارها ملهة رهيوة (انظر القسم الثانى من هذه المقدمة) .

وقد ذكر أخيرك ناقد شهير يدعى روبرت ميولا (Miola) فى كتاب له صدر عام

٢٠٠٠ بعنوان قراءة شيكسبير أن الشاعر اختار الجزيرة مسرحاً لأحداث المسرحية حتى تمثل ما يسمى بالمكان البهيج (*Locus amoenus*) الذى يتميز به النوع الرعوى من الشعر ، وإنه - أى المكان - يمثل المَهْرَبَ من صخب الحياة فى البلاط (أو فى المدينة) وهو ما درج على تصويره الشعراء الرعويون ، فكانما يضم ميولا صوته إلى أصوات الذين درجوا فى الستينيات على اعتبار المسرحية 'رعوية' مثل باربر (*Barbar*) فى كتاب عنوانه كوميديا شيكسبير الاحتفالية (١٩٥٩) ونورثروب فراى (*Frye*) فى كتابه منظور طبعى ١٩٦٥ ، وكأنما يبقى على هذا التصنيف حياً رغم القراءات الحديثة ! وإذا جارينا دعاء نظرية ما بعد الاستعمار فى تحليل المسرحية نشدنا للأدلة قلنا إن كاليبان نفسه ، الذى يقول إنه كان يملك الجزيرة قبل قدوم بروسبيرو ، ويقول النقاد إنه يمثل السكان الأصليين ، ليس إلا ابناً للساحرة التى وفدت إلى الجزيرة (من مدينة الجزائر) فاستعمرت المكان وأخضعته لسحرها 'الأرضى' ، وقهرت آرريل - ساكن الجزيرة الأصلية - بسلطانها ! وهكذا فإن كاليبان يعتبر من الجيل الأول لأبناء المستعمرين (بكسر الميم) ومن ثم يمكن اعتباره منهم ، على نحو ما نعتبر الانجليزى الذى ولد فى الهند إبان الاستعمار البريطانى لها لوالدين انجليزيين من المستعمرين (بكسر الميم) ، ولو استقر فى مكان ما بالهند واتخذها وطناً ! وقد قدم أكثر من ناقد أدلة أخرى على صعوبة ما توحى به المسرحية من قراءة فى إطار ما بعد الاستعمار ، مثل جيفرى ناب Knapp فى كتابه امبراطورية فى اللامكان (١٩٩٢) بل إن بعضهم يرفض هذه القراءة برمتها ، مثل بريان فيكرز (Vickers) الذى يقول فى كتابه الذائع (والذى أثار ضجة فى الصحف البريطانية والأمريكية عند ظهوره) الاستيلاء على شيكسبير: معارك نقدية معاصرة (١٩٩٣) إن عادة قراءة ما يحلو لك فى النص قد جرفتنا بعيداً عن الأدب وعن الفن ، ومزجت الغث بالسمين ، فليس نص شيكسبير نصاً يعالج موضوع الاستعمار ، ولمن يريد مناقشة الموضوع أن يبتعد عن المسرحية ويتفرغ لمناقشته باعتباره قضية مستقلة خارج إطارها (ص ٢٤٦) .

وينبى بعض من يعارضون قراءة النص فى ضوء ما بعد الاستعمار حُجَجهم على حقائق النص نفسه ، إنسانياً وجغرافياً ، مثل مناقشة تصوير كاليبان نفسه ، قائلين إننا نستطيع أن نراه فى أطر أخرى غير إطار سكان المستعمرات ، فقد يتنمى إلى أنماط المخلوقات الغريبة التى كانت الرومانسات القديمة تحفل بها على مر التاريخ ، أو الكائنات الخرافية التى تجمع بين الإنسان والحيوان ، إلى جانب الصور الخيالية عن "الإنسان المتوحش" ، وهى التى شاعت فى العصور الوسطى ، إلى جانب ما ذكره البعض من أن هذه القراءة تتجاهل عمداً سياق البحر المتوسط الذى تجرى فيه أحداث المسرحية . فالجزيرة تقع فى مكان ما بين إيطاليا وشمال إفريقيا ، وتهب العاصفة على السفينة فى أثناء رحلة العودة من تونس ، ولا يكفى شيكسبير بهذا التحديد الجغرافى ، بل يجعل 'بروسبيرو' يسأل 'آرييل' عن موطن 'سيكوراكس' (الساحرة التى حبست الجنى فى شق شجرة البلوط) حتى يخبرنا الجنى بأنها من مدينة الجزائر ، وأنا أقول يخبرنا لأن بروسبيرو يعلم ذلك حق العلم بل يُفصّل القول بعد ذلك (ف/ ١م / ٢م السطر ٢٦٣ وما بعده) فى تاريخ هذه الساحرة ، ولكنه يريد أن يؤكد للنظارة أو لقراء المسرحية أن الأحداث تقع فى البحر المتوسط ، وكانت تونس والجزائر من ولايات الدولة العثمانية ، وطالما تنازعت أساطيلهما وجنودهما مع الإسبان الذين كانوا يغيرون عليهما ويحاولون غزوهما . وفى هذا الوقت تحديداً ذاع لجوء القراصنة إلى الجزائر ، كما ذاع استرقاق الأوروبيين وبيعهم لثجار الرقيق فيها . أما وظيفة هذه الإشارات إلى 'الأبعاد الشرقية' للحدث (أو للأبعاد 'الإفريقية' ، إن شئت) والتأثير الذى تحدثه فى القارئ أو المشاهد فهما لا يزالان يستعصيان على التحديد ، ولا يكاد النقاد يتفقون على تفسير واحد ، مقنع أو غير مقنع ، لهذه الإشارات . فالتأقدة برابارا فوكس (Fuchs) تقول فى دراسة نشرتها فى دورية فصلية شيكسبير عام ١٩٩٧ (العدد ٤٨) بعنوان غزو الجزر : وضع العاصفة فى سياقها (ص ٤٥ - ٦٢) إن إرغام كلارييل على الزواج من ملك تونس نموذج لقهر المرأة فى سبيل تحقيق أهداف سياسية ، أى 'احتواء التوسع الإسلامى' ، ولكن ريتشارد ويلسون (Wilson) يقول فى دراسة نشرت فى دورية أخرى (هى التاريخ

الأدبي الانجليزي -ELH- العدد ٦٤) فى العام نفسه بعنوان 'الرحلة إلى تونس : التاريخ الجديد والعالم القديم فى العاصفة' إن تحطيم سفينة ألونزو يجعل من بروسبيرو ملكًا للقراصنة ، ويقول إنه يشبه الابن المارق للورد ليستر (روبرت دَدْلَى) وأما دافيد كاستان (Kastan) فيركز بصفة عامة فى كتابه المهم : "شيكسبير بعد النظرية" (ويقصد بها النظرية النقدية الحديثة) الصادر عام ٢٠٠٠ (فى الفصل العاشر) على عالم سياسات الأسر الأوروبية الحاكمة ، ويشير مثل غيره من النقاد إلى أوجه التشابه بين بروسبيرو وبين الامبراطورية الرومانية المقدسة ، أى رودولف الثانى ، الذى أقصاه أخوه عن الحكم بسبب انشغاله بالدراسة والسحر . وبالرغم من ذلك كله ، ومع احتمال زيادة وعى جمهور المسرحية فى عام ١٦١١ بمغزى الإشارات إلى تونس والجزائر عن وعى القارئ. أو المشاهد الحديث بدلالاتها اليوم ، فإن 'الأبعاد الشرقية' (أو الإفريقية) لا تزيد عن إشارات غير جوهرية فى حدث المسرحية ، مهما ألحَّ عليها الدارسون ، ولكنها على أى حال موجودة ، ووجودها قد يخفف قليلاً من حماسنا لتبنى آراء دعاة التفسير الحديث فى ضوء 'ما بعد الاستعمار' وحده ، وإن لم يكن يلغى أو ينفى إمكان هذا التفسير ، فنصوص شيكسبير الشعرية الدرامية تقبل التفسيرات المختلفة بل والمعارضة ، وحماسنا لاحدا لا يجب أن يجعلنا نفعل عن غيرها .

وإذا كنت قد أطلت فى عرض الآراء المؤيدة والمعارضة للتفسير فى ضوء ما يسمى بمدخل 'ما بعد الاستعمار' ، فذلك لأنه مدخل جديد (ولكل جديد لذة) ولأنه - ربما بسبب هذه الجدة وحدها - يجتذب الدارسين لدينا نحن أبناء العالم الثالث إلى الحد الذى قد يجعله يتخطى حدود التفسير الخاص ، أى 'التفسير' الذى يرتبط برؤية قد تقابلها رؤية معارضة لا تقل وجاهة عنها وتدعو إلى 'تفسيرات' أخرى ، بل وقد تجعله يتخذ طابع التحليل العلمى (الذى لا يقبل النقض) - وذلك هو ما لا أومن به ولا ادعو إليه . وسوف أسوق فى عرضى للقراءات الحديثة مثلاً آخر لما أتى به التطور فى المعالجة النقدية للأدب فى الخمسين عاماً الأخيرة من تغيير فى مفهومنا للتفسير ، باعتباره مرادفاً للشرح والإيضاح مرة ، ومرادفاً للتأويل والتخريج مرة أخرى ١ وهو مثال يربط

بين التفسير وفق المدخل المشار إليه ، والتفسير الدينى باعتبار المسرحية حدثاً رمزياً يدعو للصفح والغفران .

وقد نجد اليوم مفارقة واضحة فى هذا الربط ، ولكننا إذا أعدنا فحص كتابات كبار النقاد (وأنا أقصد بالكبير من أحدث أكبر تأثير) حتى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين ، وجدنا أن الدعوة الاستعمارية عموماً كانت تقيم مبرراتها على أسس ثقافية حتى تُجتذب من بين أبناء البلدان المستعمرة من يقتنعون بها ويدعون لها بين أهلهم ، وأعنى بالأسس الثقافية غايات نشر القيم العليا والحضارة ومكارم الاخلاق والدين ! إنها مجموعة متنوعة حقاً من الغايات ، ولكن ارجع معنى إلى ما كتبه ويلسون نايت فى كتابه إكليل الحياة (١٩٤٧) عن اعتقاده بأن العاصفة "أسطورة الروح القومية" (ويقصد بها الروح القومية البريطانية) وبأنها تمثل جهود بريطانيا "الاستعمارية" ، وخصوصاً تصميمها على رفع مستوى الشعوب المتوحشة من درك الخرافة ، وأصحيات اللذبح ، والتابوهات (المحظورات الاجتماعية) والسحر ، وما يرتبط بذلك كله من مخاوف وحالات الاسترقاق، إلى مستوى الوجود المتنور" . (ص ٢٥٥) ولقد عدل نايت آراءه هذه فيما بعد ، كما نعرف ، ولكن الكتاب يردد اتجاهها فى النقد الأدبى تجاوزه العالم بسرعة كبيرة، وهو لا يمثل إلا محاولة من النقاد لتسخير آرائهم لخدمة "اغراض خارجية" (وهو ما كان ماثيو أرنولد يحذر منه وما رفضه النقد الجديد رفضاً قاطعاً ، وإن كانت النظرية الحديثة قد فتحت له باباً مريباً !) ترى هل كان نايت يؤمن حقاً بأن تحرير الشعوب من الخرافة والسحر يمثل ما يفعله يروسييرو على المسرح مع العفريت آريل ؟ ولأخذ إذن نقطة انطلاق فى تناول ما يسمى بالتفسير الرمزي (الدينى) من هذه الدعوى الغريبة !

كان ويلسون نايت فى مطلع الستينيات أستاذاً فى جامعة ليدر ، وكانت كتبه الواسعة التأثير قد اجتذبت إليه الطلاب من شتى أنحاء الأرض ، وكان من بينهم زميلى عبد اللطيف الجمال الذى كان قد سافر إلى إنجلترا قبلى بعدة سنوات ، وكان يرسل إلى خطابات حافلة بالإشارات إلى "حلقات درس" شيخه ويلسون نايت . فلما وصلت إلى إنجلترا وحكى لى تفصيلاً عن "الحلقات" عجبت لما أصابه فى شيخوخته من "كروسة" ،

ورجعت إلى كتبه التي كنت قرأتها في مصر فوجدت أن بعض الطبقات الجديدة قد أصبحت تنكس لوناً أشد حنركاً واعتدالاً على عكس ما قال لى الجمال عن 'دروشه' ! وعندما عدت إليها من جديد استعداداً لكتابة هذه المقدمة ، وجدت أنها - كما يقول كيرمود في مقدمته لطبعة أردن للمسرحية - تشكل أساس التفسير الرمزي الديني ، وأن هذا التفسير يرتبط بمذهب الذي أصبح يقبل الخرافة في كنف 'الدروشه' ويرر 'سحر' پروسبيرو باعتباره 'العلم اللّنى' المنسوب إلى أولياء الله الصالحين ، ويكاد يوازي بين 'عبادة سحره' وبين عبادة الهداية والتقوى !

وفرانك كيرمود - وهو من هو شهرةً ومكانة بين النقاد - يفسر سحر پروسبيرو في الإطار الذي وضعه ويلسون نايت ، بل وينص في مقدمته التي حلت في الطبعة التي اعتمدت عليها محل مقدمة لوس (Luce) على أن محور المسرحية أو أحد محاورها الاسمية هو المقابلة بين 'السحر' (بمعنى الحكمة المستلهمة من الملا الأعلى) وبين الطبيعة بوحشيتها وفضاظتها وقسوتها ! ومع إعجابى الشديد بفرانك كيرمود محققاً وأستاذاً ضليعاً في اللغة ، أُصِبتُ بخيبة أمل في ذلك الذي ذهب إليه ، وعكفت على استكناه معنى السحر والألفاظ المتعددة التي تطلق عليه بالانجليزية ، حتى اتبين جذور هذا الترابط بين النظرة الاستعمارية القديمة وبين هذه النظرة إلى السحر ، وكيف أثر ذلك في التفسيرات الحديثة للمسرحية .

### ج - السحر :

إن شيكسبير يشير إلى القوة الخاصة التي يتمتع بها پروسبيرو باسم (Art) وهو المصطلح الذي أصبح يعنى في عصرنا 'الفن' فقط ، أو الفن والأدب ، أو 'الأداب' وأصلها (Liberal Arts) وكانت تمثل في العصور الوسطى العلوم التي يدرسها 'الأحرار' وتتكون من شقين : شق أدنى وهو النحو والمنطق والبلاغة ، وشق أسعى وهو الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى ، وكان القدماء يطلقون لفظ 'الثلاثي' (trivium) على الشق الأدنى ، والرابعى (Quadrivium) على الشق الأسعى ، وقد

ظل هذا التقسيم معمولاً به حتى عصر النهضة ثم أصبح المصطلح يشير إلى دراسة الأدب والفلسفة واللغات والتاريخ إلى جانب مبادئ العلوم الطبيعية النظرية ، فاكسب معنى العلوم النظرية للتفريق بينها وبين الدراسات العملية أو التطبيقية ، فما العلاقة بين (Art) هنا والتي تكتب دائماً بحرف كبير ، وكلمة (magic) وهما اللتان يستعملهما روسيرو في ٥١/٥٠ من الفصل الأخير (١م) ؟

.. By my so potent Art. But this rough magic

I here abjure;

... ويقوة سحرى الجبار !

لكنى أعلن أتى أتبد هذا السحر الفظ !

الملاحظ أنه يوازي بين الكلمتين ، إذ يصف فن السحر لديه بأنه سحر فظ ، ويشير إليه باسم الإشارة 'هذا' (this) أى إنه تولى تحديد طابع هذا السحر ، بعد أن حدد ما مكّنه من إنجازه بفضل قوة هذا السحر الجبار / الفظ فى الأبيات السابقة على هذين البيتين إذ يقول مخاطباً 'الجنيات' (elves) إنه استعان بهن :

حتى عثمت ضياء الشمس بوقد الهاجرة هنا

ودعوت الريح العاصفة إلى الثورة

بل أنشبت الحرب الهادرة الهوجاء

ما بين البحر الأخضر وصماء خضراء القبة !

أضرمت النار بأيدى الرعد القاصف والمرعب

وفلقت بأسهم رب الأرياب البلوط الصلب -

أشجار تسب له - ولزلت الجبل الثابت

وفراعى اقتلعت أشجار صنوبر أو أشجار الأرز من الجندر

وأمرت القبر بأن يوقظ من في القبر

فانفتح وأخرجهم ...

(٥ - ١٠ - ٤١ / ٥٠)

المواراة بين كلمتي (Art) و (magic) واضحة إذن، ولكن ما معنى الكلمة الأخيرة؟ إن أصولها الاشتقاقية تربطها بكلمة ماجوس (magus) أى المجوسى بالعربية، وجمعها magi، وكانت تطلق في العالم القديم بصورتها اليونانية (Mâgos) واللاتينية (magus) على فئة كهّان الفرس القدماء قبل أن يتطور معناها فيشمل من يمارسون السحر - أى sorcery (أى استخدام التعاويذ أو الرقى عادة في أغراض الشر) - فكان فن السحر يدعى (Magikos) باليونانية و (magicus) باللاتينية، وكان التعبير في الأصل يوحى بفنون المجوس (باليونانية *magike techné*) أى فن سحر (المجوس) ثم حذف لفظ 'فن' وظلت الصفة في صورة اسم يعنى السحر وحسب.

وفرانك كيرمود يستخدم في الإشارة إلى بروسبيرو كلمة مهجورة في الإنجليزية هي (mage) مما يقطع بأنه يدرك الأصل الاشتقاقي، وأما سائر النقاد فيستخدمون أشباه المترادفات في الإشارة إلى هذه 'القوة الجبارة' التي يشملها لفظ 'السحر' العام (magic)، ويكمل بنا التفريق بينها هنا قبل مناقشة رأى كيرمود، فالكلمة الأولى (sorcery) قد سبق تعريفها وهي قرينة الصلة بالكلمة الثانية (necromancy) التي تحمل المعنى نفسه أو السحر الأسود (بعد أن تطورت في اللاتينية الوسطى إلى *nigromantia* والمعروف أن التحريف الصوتي الذي استبدل الجيم بالكاف هو الذي أوحى بلون السواد) وكان المعنى الأصلي لها مرتبطاً بصورتها الاشتقاقية أى التكهّن بالمستقبل عن طريق التخاطب مع الموتى، لأن (necro) اليونانية تفيد ذلك (الميت أو الموتى). والكلمة الثالثة هي (wizard) التي تطلق على الرجال والرابعة هي (witch) التي تطلق على الإناث، وعمل هؤلاء يسمى (wizardry) و (witchcraft) على الترتيب وهو الزعم بالتمتع بقوى خارقة للطبيعة عن طريق التخاطب مع الشياطين أى الجنّ الشريرة!

ويجهد فرانك كيرمود نفسه في تأكيد 'اللون الأبيض' لسحر بروسبيرو، ونسبته

إلى قوى الخير لا إلى قوى الشر ، فيصف سحر پرومبيرو بأنه 'سحر مقدس' (holy magic) وسحر سيكوراكس بأنه 'سحر طبيعي' (natural magic) وهو بهذا يناقض المعنى الذى شاع فى عصر شيكسبير ، ولابد أنه كان يقصده بالتعبير الأخير ، ففى المعجم الجغرافى (*Glossographia*) الذى وضعه توماس بلاونت عام ١٦٥٦ نجد تمييزاً واضحاً بين هذا التعبير الأخير وبين ما يقصده كيرمود به ، والتعريف مقتبس فى مقدمة لندلى ، نقلاً عما يسمى قاعدة بيانات المعاجم الإنجليزية الأولى ، على شبكة الإنترنت ، وها هى ترجمته الحرفية نقلاً عن لندلى :

السحر الطبيعى بصفة عامة هو الحكمة ، أو تأمل العلوم السماوية ، وينقسم إلى شقين ، الأول هو الطبيعى ، وهو مشروع ، وهو أساس كل علم طبيعى حقيقى ، وهو الحكمة الخيثة فى الطبيعة ، وهى التى إن فقدت أصبح عقل الإنسان ومعرفته مرادفين للجهل . والثانى هو السحر الشيطانى ، الخرافى وغير المشروع ، والذى يسمى بالسحر الأسود ، وبه يكتسب الناس المعرفة بالأشياء بمعونة الجن الشريرة .

Magick Art (magia) in general, is wisdom or contemplation of heavenly Sciences, and is two fold; Natural, which is lawful, and is the ground of all true Physick, and the occult wisdom of nature, without which all mans Reason and Knowledge is Ignorance; The other is Diabolical, superstitious and unlawful, and is called Necromancy: whereby men attain to the knowledge of things by the assistance of evil spirits. (p. 45)

وقد فضلت الاتيان بهذا التعريف النادر بلفظه الاصلى بعد ترجمته حتى يتسنى للدارس أن يدرك المشكلات الكامنة فى التفسير الذى يحاوله كيرمود ، وربما لم يكن الخطأ خطأ ، بل خطأ النظرة النقدية إلى المسرحية وتجاهل اعتبار العاصفة مسرحية شعرية ، فالاتجاه النقدى الذى لا يأخذ فى اعتباره الطابع الشعرى للعمل ، وهو ما

البحث عليه في بدايات هذه المقدمة بل يعاملها كما لو كانت دراما واقعية ، لأبد ا يصطدم بمشكلة السحر !

ولقد حاولت بعض القراءات النقدية الحديثة أن تربط بين السحر الأبيض والعل الطبيعي ، وأذكر أن انبهارى بكتاب منزل الدكتور دى الذى وضعه الكاتب اللوذعى بين أكرويد (Ackroyd) فى مطلع التسعينيات (وهو مؤلف سيرة حياة ت. س. إليوت وسيرة حياة ديكنز إلخ) جعلنى أقرأ المزيد عن الدكتور 'جون دى' (John Dee) العالم الذى مارس السحر أو وُصف بممارسة السحر فى عصر الملكة إليزابيث ، فوجدت كتاب بعنوان الفلسفة الطبيعية عند جون دى : بين العلم والدين (١٩٨٨) وضعه باحث يدعى نيكولاس هـ. كلولى (Clulee) يرصد فيه تداخل التعريفات للسحر التى ورثها عصر النهضة من العصور الوسطى ، (ص ١٣٤) وقرأت تعريفاً آخر ورد فى كتاب حديث يحد صاحبه واسمه آلن ديبوس (Allen Debus) فيه معنى 'السحر الطبيعى' قائلاً إنه فى جوهره 'النشاط الذى يتمثل فى معرفة الأشياء الخفية وفن تحقيق العجائب' أى فى الإحاطة بمكونات الطبيعة وأسرارها الخفية وإنه كان يشغل موقعاً مشروعاً من بير طموحات النخبة المثقفة فى ذلك العصر ، أى إنه كان يماثل ما أصبحنا نسميه 'العل الطبيعى' فى أيامنا هذه . وأما الكتاب الذى اطلعت فيه على هذا التعريف فهو التفكير مع الشياطين : فكرة السحر فى مطلع العصر الحديث فى أوروبا ، (١٩٩٧) ومؤلفه هو ستيفارت كلارك (Clark) ، (الذى يقتطف التعريف المذكور ويورده فى ص ٢١٦) ولذلك فإن الاتجاه الحديث فى النقد هو اعتبار سحر پروميسيرو صورة رمزية (شعرية) للعل الطبيعي الذى اكتسبه پروميسيرو من الدرس فى الكتب ، والى إلى تفسير ما يفعله على المسرح أو ما يأتى به من 'عجائب' فى صورة ممارسة طاقات روحية خاصة ، وجده علماء النفس أخيراً عند بعض الأشخاص ، مثل 'تنويم' ابنته ، و'تجميد' فراع فرديناند، وإيهام اللوردات بأنهم يسمعون صوت الضمير الذى يلومهم ويحضهم على التوبة !

والواقع أن إنكار قوة سحر پروميسيرو ليس وليد النظرية النقدية الحديثة ، بل هو قديم قدم نشأة العلم الطبيعى الحديث فى القرن السابع عشر ، فعندما أعاد جون درايدين

ووليام دافينانت صياغة مسرحية شيكسبير وأصدرها في عام ١٦٦٩ باسم *الجزيرة المسحورة* - كما سبق أن أشرت - كتب في المقدمة استهلالاً (برولوج) يعربان فيه عن رفضهما لبناء المسرحية على فكرة السحر ويران لجوء شيكسبير إليه قائلاً إنه "كان يكتب آنذاك وفقاً لمعتقدات الناس" - (انظر *الجزيرة المسحورة* المنشورة في كتاب من تحرير ساندرا كلارك بعنوان *تطويع نصوص شيكسبير* ، ١٩٩٧ ، ص ٨٨) وكانت صور الساحر المقدمة على المسرح تتفاوت من عصر إلى عصر ، ولكن الاتجاه العام الذي لاحظته من تتبع هذه الصور المتفاوتة كان يسير نحو 'تحريره' من صورة السحر التقليدية ، حتى انتهى الأمر إلى تقديمه في صورة تشبه صور علماء القرن العشرين (في عرضي المسرحية ١٩٨٨ و ١٩٩٩) بل إن المخرج ليفيو شيولي (Liviu Ciulei) قدم *بروسبيرو* في العرض الشهير في أمريكا (منيا بوليس) عام ١٩٨١ في صورة "عالم عبقرى حديث ... يمكن اعتباره نظيراً لايشنتاين" (كما تقول كريستين ديمكوفسكي (Dymkowski) في طبعتها للعاصفة عام ٢٠٠٠ - ص ٢٧ - في سلسلة إخراج شيكسبير المصادرة عن كيمبريدج) وقد يكون هذا التفسير وغيره قد نأثر بفيلم الخيال العلمي وعنوانه الكوكب المحرّم الذي يقدم المسرحية في كوكب آخر هو الطائر - ٤ عام ١٩٥٦ ، ويقول لندلي تعليقاً على هذا الاتجاه إنه محمود بصفة عامة لأن طموح العلم الحديث إلى تفهم أسرار الكون يشبه "طموح الساحر الطبيعي في عصر النهضة ، وهو يواجه ردّ الفعل نفسه الذي يتراوح بين الانهيار به والخوف منه" (ص ٥٠ من المقدمة) .

ولكن السحر بهذا المعنى العلمي 'الجديد' لا يرتبط بالدلالة الدينية لما ينتهي إليه *بروسبيرو* من صفح وغفوان عن أساءوا إليه ، وبالدلالة الدينية للكثير من آيات الكتاب المقدس التي يشار إليها عرضاً في ثنائيا المسرحية ! أي إن الربط بين الخصصال والفعال البشرية التي تتفق مع ما أمر الدين به ويدعوله وبين ممارسة السحر ، بأى تعريف من تعاريفه السابقة ، ربط تعسفى ، ولا يفيد الإدراك الصحيح لطابع المسرحية الشعرى ، ويتعذر قبوله على المستوى الواقعي . صحيح أن علم الشياطين (demonology) كان مشبهاً بالقيم الدينية - كما يقول كلارك في الكتاب المشار إليه (التفكير مع الشياطين)

(ص ٤٣٧) ولكن الحدث لا يربط - كما يقول روبرت وست (West) في كتابه شيكسبير وأسرار الظواهر (١٩٦٨) (أى ظواهر الطبيعة) - "بين سحر پرومسيرو واستنعاته بالجن وبين الدين ربطاً صريحاً . . . بل يحافظ على الطابع العلماني والتجريبي لأحداث مسرحيته" (ص ٨٤) . ورغم اختلاف بعض النقاد المحدثين مع هذا الرأي ، ومن أهمهم ديسورا شوجار (Shuger) في فصل ساهمت به في كتاب حديث عنوانه الدين والأدب والسياسة في إنجلترا بعد الإصلاح الديني ١٥٤٠ - ١٦٨٨ (١٩٩٦) ، وقد اطلعت على هذا الفصل وحده دون سائر فصول الكتاب ، فإن الربط بين القيم الدينية و'علم الشياطين' ربط لا يفيد المسرحية ، بل قد يضلّل القارئ ويدخله في متاهات لا لزوم لها .

وأما القيم الدينية المشار إليها فعلى رأسها كما سبق أن ذكرت قيمة الصفح والغفران ، إلى جانب قيمة الندم والتوبة ، وهذه القيمة الأخيرة لا تأتي إلا بمواجهة مع النفس وحسابها عما فعلت ، الأمر الذي يتطلب تذكر أفعال الإنسان ، ومن ثم تبرر الذاكرة باعتبارها عاملاً فعالاً في الحدث الدرامي ، وهو ما يهمنا هنا ، خصوصاً إزاء ما أؤكدته وألحّ عليه في هذه المقدمة من ضرورة اعتبار المسرحية دراما شعرية ، والذاكرة هي التي تعمل مع الخيال في تعاون وثيق على إنباع أعماق اللحظات الشعرية والدرامية في آن واحد !

## د- التفسير الديني:

وليس 'التفسير الرمزي' للمسرحية - أي اعتبارها حدثاً رمزياً دينياً - من ابتداء العصر الحديث ، ولكنه قديم نسبياً ، وكيرمود يشير إليه في مقدمته ويرفضه ، ذاكراً كتابين لم استطع الحصول على أيهما هما عاصفة شيكسبير : تفسير رمزي (١٩٣٥) والفكرة اللازمية (١٩٣٦) والاول من تأليف أ.ب. واجنر (Wagner) والثاني من تأليف كوين سميث (Smith) ، وهو يذكر كتباً غيرهما ويشارك دون أن يدري في أمثال هذه التفسيرات حين يقول "أعتقد أن شيكسبير يقدم عرضاً لفكرتي السقوط والتكفير

عنه من خلال قصص مماثلة ، وإن لم تكن بحاجة إلى الاشتطاط عند البحث عن أصول لهذه القصص“ (ص ٨٣) . وأما رأس التمثيل الرمزي فهو ويلسون نايت ، بلا منازع ، وقد سبق لنا عرض آرائه ولا داعي للخوض فيها من جديد ، بل الأفضل أن نرصد كيف يستخدم شيكسبير قوة الذاكرة والسيان في عمله الشعري الدرامي !

ما إن يبدأ المشهد الثاني من الفصل الأول (بعد مشهد العاصفة والظن بفرق السفينة) حتى تبدأ كلمات الذكرى والسيان تلح على سمع القارئ أو المشاهد ، إذ يبدأ بروسبيرو قصته لابتته بـ”هل تذكرك؟“ (٢٨) ويجب السؤال بنفسه ”لا أظنك تذكرك“ (٤٠) وحين تقول ”بل أذكر“ (٤١) يقول لها ”فما الذى تذكركه ؟ هل تذكرك ... حديقتي عما لا يزال عالقا بذاكرتك !“ فنقول ”ما تحمله ذاكرتي بعيد غائم !“ فيقول ”إن كنت تذكرك .. فاذكرى“ وترد ”ذلك ما لا أذكره !“ (٤١) - ٥٣) . وإذا كان قصّ البطل لما سبق من أحداث قبل رفع الستار مألوقا ، فإن هذا التكرار لشيعة التذكّر وبالألفاظ مباشرة غير مألوف ، وهو غير موجه للمشاهد أو للقارئ بل هو أول خيط من خيوط الصورة الشعرية التى يستمر نسجها على امتداد النص كله ، وعندما ينتهى بروسبيرو من سرد القصة التى عاشت فى ذاكرته اثنتى عشرة سنة ، ندرك أثناءها كيف ظلت أحداثها حية نابضة فى نفسه ، وكيف تربط الماضى بالحاضر ، يجعل ابنته تنام ويستدعى آرييل - العفريت الذى يخدمه - ليلتقط خيط الثيمة المذكورة - ”دعنى أذكرك“ (٢٤٣) ”ارجوك تذكّر“ (٢٤٧) ”هل نسيت“ (٢٥٠) ”بل تنسى“ (٢٥٢) ”هل نسيت الساحرة“ (٢٥٦) ”بل نسيتها“ (٢٦٠) ”لا بد أن أذكرك“ (٢٦٢) ”فانت تنسى“ (٢٦٣) - وهو تكرر يكفى كما قلت لربط الماضى بالحاضر حتى نتابع - نحن المشاهدين - أحداث المسرحية باعتبارها امتدادا لما حدث منذ اثنتى عشرة سنة ، فكأنما أحييت الذاكرة الماضى ودفعت به إلى خشبة المسرح ، وهو لا يمشى ويختفى حتى يتذكر ’رجال الخطيئة الثلاثة‘ ما فعلوه ويعربوا عن الندم والتوبة ، وعندما فقط يقول بروسبيرو فى الفصل الخامس ”لا ترد يا سيدى ! لا تنقل ذاكرتنا بما مضى من الأزمان“ (١٩٩) وهذه هى المرة الأولى بل والوحيدة فى المسرحية التى يتحرر فيها بروسبيرو من ذاكرته ،

وسرعان ما يتبعها تحرره من سحره كما تقول مارجريتا دى جراتسيا (de Grazia) التى تقول فى مقال لها بمجلة دراسات شيكسبيرية العدد ١٤ (١٩٨١) "إن ممارسة بروسبيرو للسحر تعتبر بمثابة سجن له . . إذ أبعدته عن غيره من البشر" (٢٦١) وها أنذا أضيف أن حبسه فى طلب الثأر من عواقب انحباسه فى ذاكرته على تلك الجزيرة المهجورة ، والتى لا نرى لها فى المسرحية مستقبلاً يربطها بنابولى أو ميلانو (مما يناقض رأى أصحاب نظرية ما بعد الاستعمار ١) .

والواقع أننى أميل إلى قبول رأى دى جراتسيا ، وأدعم رأى بما جاء فى خاتمة المسرحية التى يلقيها بروسبيرو مواجهاً الجمهور ، ويطلب منهم أن يعينوه 'فى كسر قيوده' ، وبالا يقضوا بأن يبقى فى الجزيرة الجرداء ، أى بأن 'يُحسَ فى هذا القفر' ، ويختتم الخاتمة نفسها بالأبيات التى تلخص ما أومن بأنه من محاور المسرحية حقاً ، أى إحساس بروسبيرو بأنه مخطئ مثل الآخرين (لنشدان الثأر ؟ لاستعمال السحر ؟) وبأنه كان حبساً فتححر نفسياً وبقي التحرر مادياً أيضاً :

والياس خلىق أن يختتم حياتى

إلا بصلاةٍ وبخير دعاء !

فصلاتى تنفذ من أقطار الكون

إلى الرحمة كى تمحو كل ذنوب الخوباء !

وكما تبغون الغفران لكل الأثام لديكم

أبني الصفح لالحن بالطلقاء !

(ف٥ / ١٥ / ٢٠ -)

أى إنه إنسان أولاً وأخيراً ، أحس بالظلم فسعى للانتقام من ظالميه ، واستعان بطاقات العلم التى سَخَّرَتْ له الطبيعة والطاقات النفسية التى مَكَّنَتْهُ من إخضاع الآخرين لسلطانه (على المستوى الواقعى) أو بالسحر الذى يمثل على المستوى الرمزى قوة الخيال الشعرى ، الشى يجسدها شيكسبير فى أشكال نراها ونسمعها وإن كانت تنتمى لعالم

الخيال أو الخرافة ، حتى إذا وصل إلى لحظة التأثير همس له الهامس (أربيل) إنه يشفق على ما آكل إليه أعداؤه ، فإذا به يتحول من رغبة الانتقام إلى سماحة الغفران ! وأكرر إننى أرى فى هذه القراءة مدخلاً يحافظ على طابع الدراما الشعرية بل ويرره ، فإن بروسبيرو لا يكتمل تحرره إلا بتخلّصه من الطاقات المذكورة (التي قلت إنها سخرت له كل شيء) فأصبح من جديد يشعر بأنه إنسان فإن ، إنساناً ضعيفاً إزاء قوى الكون :

طاقاتي تقتصر الآن على ذاتي

ولذلك ما أوهى طاقاتي ١ (الخاتمة ١ ، ٢)

وبعد أن يعدد لندلى أصداء بعض آيات الكتاب المقدس فى المسرحية ، مؤكداً أنها تشهد بوجود 'الدين' فى المسرحية ، يستدرك العبارة قائلاً "ولكن هذا لا يعنى - وأكرر هنا أداة النفى كى أؤكد أن هذا لا يعنى - أن المصيفة حدث رمزى دينى ، ولكنه يعنى أن علينا أن نذكر أن معالجتها للصورتين الدينيتين للتوبة والغفران ، والسلطة وحدودها ، معالجة يستند إليها عمل 'قضية فكرية' أخرى ، لا مناص من أخذها مأخذ الجدد ، كشأن جميع القضايا والسياقات الأخرى" (ص ٥٢ - ٥٣) ويعنى لندلى بهذه القضية الفكرية 'قضية السلطة والقوة' ، (power and authority) كما يطلق عليها ، أو قضية 'علاقات السلطة' كما يطلق عليها غيره من النقاد ، وسوف أعرض لأحداث الآراء فى هذه القضية التى تتصل دون شك بقضية الدين ونظرية "ما بعد الاستعمار" .

## هـ - علاقات القوة :

قلت فى مطلع دراستى لوظيفة الموسيقى (فى هذه المقدمة) إن المسرحية ثمرة صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر ، وهو القرن الذى شهد تحول اتجاه الفكر السياسى الانجليزى من سلطة الملك المطلقة (المستمدة من اعتباره ظل الله على الأرض) إلى سلطة البرلمان أو سلطة الشعب ، مع ما يقتضيه ذلك من تحديد لسلطة الملك . وكان استناد الملك إلى 'أمر الله' فى حكمه للناس يعنى أن طاعته من طاعة الله ، فهى إذن طاعة محمودة ، وأن العصيان ذميم ، وفى هذا الإطار اتجه بعض النقاد إلى تفسير سلطة

بروسبيرو فى المسرحية تفسيرا يقرب البطل من الملك ، فهو يأمر فيطاع ، وهو يعاقب أو يغفر ، سواء إذا اعتبرناه حاكما أو أباً أو مالكا للعبد الذى يخدمه (أو حتى مستعمر) . ومن الطبيعى لمن يتبنى وجهة النظر المذكورة أن يشعر بالهوة التى تفصل عالمنا عن عالم بروسبيرو ، وأن يحرمه 'التعاطف' الذى كان يتمتع به ولا شك أمام جمهور عصر شيكسبير .

ولكن هذه النظرة 'مضللة' (بكسر اللام) لأن بروسبيرو ليس حاكما ، وإلا فإين المحكومون ؟ يقول بعض النقاد إنهم كالليان وآريل وميراندا ! ولكن كالليان خادِم يشغل موقع العبد ، أو عبد يقوم بعمل الخادم ، ولفظ (serve) يعنى أن يخدم أو يعبد أيهما شئت ، وآريل جئى يسيطر عليه بروسبيرو بقوة سحره (على نحو ما نعرف فى قصص الجن عبر العصور وفى كل اللغات) وهو مدين لسيد بروسبيرو بتحريره من الحبس فى الشجرة ، ويسدد دينه بأداء خدمات معينة ينال بعدها حريته ! وأما ميراندا فهى ابنة بروسبيرو ، وطاعة الأب أثناء الطفولة واجبة حتى يبلغ الطفل سن الرشد ، وهذا أيضا لا علاقة له بسلطة الملك على الرعايا ، بل هو من تراث الإنسانية فى كل زمان ومكان !

وأما علاقة بروسبيرو مع سائر شخصيات المسرحية فلا أثر فيها لعلاقات القوة أو 'علاقات السلطة' المذكورة ، فنحن نعلم أن أنطونيو قد خان أخاه وسلبه حكم الدوقية (أو المملكة) بسبب إهمال بروسبيرو نفسه ممارسة سلطاته ، واستغراقه فى الدرس وطلب العلم أى بسبب انصرافه عن السلطة ! والصورة التى تقدمها المسرحية صورة خيانة للطبيعة ولروابط الأخوة ، أى للأسرة ، أكثر من كونها مؤامرة سياسية ! والأمر الذى يؤكد ذلك هو أننا إذا فحصنا أقوال بروسبيرو على امتداد المسرحية لم نجد فيها أى عبارات دينية من التى اعتدناها عند من يمارسون السلطة الملكية فى المسرحيات التاريخية لشيكسبير ! ولا نستطيع أن نجد أى أصداء توحى 'بالحق الإلهى' للملوك ، حتى وقد وهبه الله - على المستوى الواقعى - قوة السحر التى مكنته من الظفر بأعدائه ! بل إن

شيكسير ، كما قلتُ من قبل ، يجعل السحر ولبد الدراسة والعلم ، لا قوة رباتية خارقة!

ولن أطيل في تحليل 'علاقات السلطة' في المسرحية ، بل إننا عندما نتأمل ما ينتهى إليه دث المسرحية من 'تحرير' أو 'تحرر' على كل المستويات (أى تحرير آرييل وعودته إلى الأجواء ، وتحرير الملبنيين من ذنوبهم بالتوبة ، وتحرير بروسبيرو نفسه من طلب الثأر باكتساب الطاقة على الغفران ، وتحرير كاليبسان الذى يفترض جمهور النقاد أنه سوف يبقى فى جزيرته بعد أن وعد سيده السابق 'بالتعقل' والسعى للصفح والعفو ! وإن كان من المحتمل أن يعود مع الركب إلى إيطاليا ليعمل بخدمة بروسبيرو فى المستقبل ! ) أقول إننا عندما نتأمل هذه النهاية 'السعيدة' - خصوصاً بعد زواج فرديناند وميراندا - لن نجد أثراً من آثار السلطة التى قأمر قطاعاً ! وحتى لو افترضنا أن علاقات السلطة كانت تحكم الأحداث فى بدايتها ، فإن المسرحية تصهرها بإعادة كل فرد إلى ذاته ، لا إلى قوى خارجية ، وهو ما يمكن استشفافه من آخر بيت فى آخر ما يقوله جونزالو :

هل أخرج من ميلانو حاكم ميلانو

حتى تغدو ذريته حكاماً فى نابولى ؟

فلنفرح فرحاً فوق الفرح العادى !

ولنتقش بالذهب القصة فى أعمدة لا تبلى !

فى رحلة بحر واحدة ظفرت بالزوج كلارييل فى تونس

وأخوها وجد عروساً من بعد التيه وفقدان النفس !

واسترجع دوقيته الدوق بروسبيرو فى قفر جزيرتنا !

وجميعاً عدنا للوات تاهت منا زمنا ! (فهـ / م / ٢٠٥ - ٢١٢)

'العودة إلى الذات' يمكن تفسيرها على أكثر من مستوى ، خصوصاً بسبب التعديل

المصياغى الطفيف فى الترجمة ، فالأصل يكرر الفعل 'وجد' (٢١٠ هنا) فى كل العبارات، ويحذفه أى يجعله مستترا فى العبارتين الأخيرتين ، والعبارة الأخيرة تؤكد 'التيه' المادى (على الجزيرة) والمعنوى بسبب الاضطراب الذى نشأ نتيجة 'الانقلاب السلمى' وخيانة الأخ لأكبره ! وربما نستثنى من هذا كله 'أنطوني' الذى لا يجد ذاته ، ولا يعترف بالضمير ، أو قل إنه لم يجد ذاته لأنه لم يعترف بالضمير ، ومع ذلك فقد هلل له البعض باعتباره الفرد الذى تمرد على السلطة ، واحتفل به الشاعر و. هـ. أودن (Auden) فى قصيدة البحر والمرأة .

### و - التفسير الرمزي :

وهذا التفسير الرمزي الذى أقول به - استنادا إلى النص الشعري نفسه - من التفسير الحديثة التى كانت أحيانا تشتط فى الاستدلال والاستنباط ، ولكنها مهمة ، فهى تمثل 'الرجح الآخر' للحدث الرمزي ، وفقا للتمييز الذى وضعه نوتل (Nuttall) بين مفهومين للقصّة الرمزية (أو الحدث الرمزي) الأول هو اعتباره فى مجمله رمزا لحدث آخر يتسم فى جوهره بالواقعية ويعادل الحدث الرمزي فى الدلالة ، والثانى هو استقراء بعض عناصر الحدث التى ترمز فيما بينها أو تشكل 'عالمًا رمزيًا' يزيد من خصب الحدث الواقعي الذى نشهده ، وهذا الاستقراء هو الذى أعنيه بالاستدلال والاستنباط ، ولقد حاولت معالجة الحدث فى ضوء المفهومين اللذين قد يختلطان أو يتميزان . (انظر كتابه المهم "مفهومان للقصّة الرمزية" ، ١٩٦٧) . ولا بد قبل أن أعرض لهذا التفسير 'الاستنباطي' أن أقول إننا نعتمد عليه كثيرا فى تحليلنا للشعر ، باعتبار أن الشعر فن له حركته الرمزية الداخلية (symbolic action) التى تماثل القصّة الرمزية (allegory) فى أبنيتها الخصبة المحافلة بالدلالات ، والتى كانت تكتب شعرا أيضا على مر العصور ، والحدث الرمزي فى الدراما الشعرية لا يقتصر على 'الفعل المسرحي' (أو الحركة الدرامية) (dramatic action) الذى قد نشير إليه باسم الحدث الدرامي ، بل يتجاوز ذلك إلى دلالات الرموز مفردة ومجموعة ، وهو ما تعرض له النقد فى غير هذا الموضوع فأوفوه حقه .

والتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الذى أريد عرضه يتصل بما عرضته فى البداية عن بناء المسرحية ، فى القسم الرابع من هذه المقدمة ، من التكوينات الثنائية والثلاثية ، والمقابلات بينها على مستوى الأحداث ودلالاتها ، فإذا كانت الاتجاهات الحديثة لإخراج المسرحية تحاول إبراز المقابلات بين الثنائيات (والثلاثيات) بالحركة الجسدية على المسرح ، وبإسناد بعض الأدوار الرجالية للنساء (كما تقول ديمكوفسكي فى المرجع المشار إليه آنفاً) تأكيداً للطابع الإنسانى الذى يربط بعضها ببعض حتى فى التقابل والتضاد ، فإن النص الشعرى يميل إلى الإيحاء بما هو أبعد من الروابط الإنسانية ، كما يذهب إلى ذلك أصحاب التفسير الرمزي ، فقد يوحي بصور فلسفية وقد يغري بالتحليل النفسى (رمزياً) لاستشفاف مستويات أعمق للحركة الدرامية . ولتركز على الثنائى آرريل وكالبيان اللذين تقاربت صورهما كثيراً من بعضهما البعض فى العروض الحديثة للمسرحية ، ولنتظر كيف يمكن تفسير دوريهما تفسيراً يميز بينهما حتى فى الربط بينهما على مستوى آخر : إن آرريل كائن من الهواء ("أنت هواء محض" ٢٠/١/٥) وهو مرتبط بالنار ، إذ يحكى فى الفصل الأول (المشهد الثانى) كيف تبدى للملاحين "فى صورة لهب" (١٩٧) وتحليده الظهور "على رأس السارية" (١٩٩) يعنى أنه كان يمثل ما يسمى بضوء أو نار القديس إيلمو ، وهو الذى درج الكتاب على اعتباره "القديس الراعى" للملاحين ، وإيلمو هو الاسم المشهور للقديس إرازموس (ت. عام ٣٠٣ م تقريباً) وأما ذلك الضوء أو النار فهو الوهج أو الشرارة التى يراها الملاحون فى الظلام نتيجة التقاء رأس السارية أو رأس برج الكنيسة بشحنة كهربائية فى الجو ، وهكذا فإن آرريل يمثل عنصرين رفيعين هما الهواء والنار معاً ، فى مقابل كالبيان "الأرضى" الذى يقول لـه بروسبيرو "يا طين أ" (أو يا تراب أ) (٣١٦/٢/١) وهو صاحب "ينابيع الماء العذب" (٣٣٩/٢/١) التى أرشد إليها بروسبيرو وابنته ، فهو يمثل عنصرى التراب والماء معاً ، بحيث يضم آرريل وكالبيان فيما بينهما العناصر الأربعة جميعاً ، أى العناصر التى كان الناس فى عصر النهضة يعتقدون أن الدنيا تتكون منها .

ويقدم نقول فى الكتاب المشار إليه آنفاً رصداً لتاريخ النظرة الرمزية أو التفسير

الرمزى قائلاً إن إدراك هذه العلاقة في مطلع القرن التاسع عشر فتح الباب لتفسير رمزى للروح على أسس علم النفس السائد في القرن السابع عشر (ص ٢) وهو يتابع تطور هذه القراءات النقدية الرمزية حتى بواكير القرن العشرين . ولكن هذه القراءات قد فقدت أنصهارها ولم تعد تحظى بالقبول والترحاب الذي تحظى به القراءات "المادية" والسياسية ، وهي قراءات تختلف اختلافاً بيناً ، ومع ذلك فقد صدر عام ١٩٨٥ كتاب ألفه مايكل ستريجلي (Strigley) بعنوان صور بعث الحياة : دراسة للعاصفة لشيكسبير في إطار خلفيتها الثقافية ويرى فيه أن المسرحية حدث رمزى "يصور الحياة البشرية في صورة تجولات خيميائية alchemical تتضمن الانحلال وبعث الحياة وفق الأفكار التي أشاعتها مدرسة باريسيلوس الطبية" (ص ١٩) والمعروف أن باريسيلوس المذكور (Parcelsus) (١٤٩٣ - ١٥٤١) كان عالماً في الكيمياء ، واشتهر بأنه كان رائداً للاستفادة من المكتشفات الكيميائية (آنذاك) في مجال الطب ، ولكثرة تنقله بين الجامعات الأوروبية (بسبب صعوبة تقبل مناهجه الجديدة) ذاع عنه (ربما من باب الافتراء) أنه كان أقرب إلى 'علم' الخيمياء (تحويل المعادن إلى ذهب) منه إلى علم الكيمياء ، ولعلنا نذكر أن اسحاق نيوتن العظيم نفسه قد اقتن بهذا العلم القديم وبذل فيه جهوداً جبارة (بلا طائل) - بطبيعة الحال) والمهم هنا هو التحول أو التحولات التي يقول بها ستريجلي ، ويدلل عليها بصور شعرية كثيرة في النص ، حتى إن القارئ ليشعر أحياناً بالإرهاق من مجرد تتبع حججه أو 'براهينه' - وإن كانت نظراته الرمزية لها وجاهتها .

ولكن الرومانس - إذا قرأنا على هذا التصنيف للمسرحية - نوع أدبي يقبل في جوهره التفسير الرمزى ، بل إن ثقافة عصر النهضة كانت مشبعة على كل مستوى وفي كل عمل أدبي (مهما كان نوعه) بالدلالات الرمزية ، وكما يقول لنذلى في مقدمته "من الصعب أن نتصور أن شيكسبير لم يكن يتوقع عندما أبدع شخصيتى أرييل وكالبيان أن تقبلا مثل هذا التفسير" (ص ٦٤) أما سبب معارضة النقد المعاصر لهذا التفسير وأشباهه، فربما كان يرجع إلى أن كل تفسير رمزى ، كما يقول أنجوس فلتشر (Fletcher) في كتابه "القصة الرمزية : نظرية إحدى الطرائق الرمزية" (١٩٦٤) يعتمد في جوهره على

الشكل الهرمي للسلطة (المراتبية) ، لا بسبب استخدامه للصور التقليدية فحسب ، وهي التي تنظم في أنساق مقابلات وتوافقات ، بل أيضاً لأن كل شكل هرمي للسلطة يتضمن سلسلة من الأمرين والمأمورين“ (ص ٢٢ - ٢٣) ولن أفيض في هذه القضية فقد تعددت تفسيرات آرييل وكالبيان التي تؤكد صحة ما ذهب إليه فلتشر ، بل وتفسر لنا كثرة ما كتب عن “علاقات السلطة“ في المسرحية استناداً إلى أمثال هذه التفسيرات الرمزية ، وإن كان يجب أن نتوقف عند التفسير الذي اكتسب قوة في القرن العشرين بسبب نشأة التحليل النفسي وذيوعه .

ألا نستطيع من هذه الزاوية أن نعتبر آرييل وكالبيان رمزين يكمل بعضهما البعض أو قل متكاملين ؟ معنى هذا أنهما يمثلان جانبين من شخصية پروسبيرو أكثر مما يمثلان شخصيتين منفردتين على المستوى الواقعي ! لقد سبق أن أشرت إلى إمكان اعتبار آرييل رمزاً لطاقة الخيال في ذهن پروسبيرو ، أي الطاقة التي تنفذ وتجسد الأفكار التي تدور بذهن پروسبيرو - وهو يقول بما يوحي بذلك “أنا رهن فكرك“ (١٦٥/١/٤) وهو يجعل الحياة تدب في أي تصورات يبتكرها ذهن پروسبيرو ، بمعنى أنها تصبح مرئية وملحوسة !

وأما كالبيان فما أيسر أن نقرنه بالآنا السفلى أو ‘الليبيدو‘ أو ما كان يسمى في الانجليزية ‘id‘ ، فهي تفسر أحياناً بالغريزة الحيوانية وأحياناً بالطاقة النفسية المنبعثة منها (في التحليل النفسي) أو قل إنه يمثل العاطفة المشبوبة الجائحة والجسد المتمرد - وهما ما يحاول پروسبيرو أن يتغلب عليه بل ويلغيه باستغراقه في الدرس والتأمل للكون . وقد شهد القرن العشرون محاولات ناجحة لتقديم هذه الرؤية الرمزية ، أهمها - إبداعاً - قصيدة البحر والمرأة للشاعر أوردن التي سبق الإشارة إليها ، وقيلم الكوكب المحرم الذي سبقَت الإشارة إليه أيضاً .

وقد تطرق التحليل النفسي أيضاً للعلاقة الرمزية بين الأب وابنته باعتبارها علاقة أسرية ، والأسرة في العصر الاليزابيثي كانت ذات قداسة خاصة ، ربما كانت مستوحاة من الصورة الدينية المعروفة ، أو كانت ذات دلالة أعمق على المستوى الإنساني ، كما

تقول روث نيفو (Nevo) فى كتابها لغة شيكسبير الأخرى (١٩٨٧) فهى تقول إنه لا بد من "إنقاذ" الوالد وابنته من هذا الوهم الرائع ،

بل أجمل الأوامر جميعاً ، وهو أن يعيش الوالد وابنته ، وحدهما معاً ، دون منافس يدعو للتحدى ، ودون تمرد يهددهما ، ودون فوران جنسى يدمر استمتاعهما الطهور بالجمال ، والطاعة ، والحب ، ومراعاة بعضهما البعض . . . وما ذاك إلا وهم من نسج التمنى ، مثل وهم الملك لير الذى يتمنى أن يغتنى مثل طائر حبيس فى قفص مع كورديليا داخل السجن ، أو قل إنه وهم أى أب أو أم. (ص ١٣٣ - ١٣٤) .

والمقارنة التى تعقدها مع مسرحية الملك لير مقارنة تصب مباشرة فى التفسير الرمضى لهذه العلاقة من وجهة نظر التحليل النفسى ، فتصوير الحرية فى صورة سجن من المفارقات التى تنطبق على جزيرة بروسبيرو أيضاً - فهى مكان رُفِع إلى مكانة الجنة ، وإن كان الفرار منه محتوماً !

### ز - التحليل النفسى :

ويقول دعاة التحليل النفسى - ومن بينهم نقاد ومخرجون - "إن على بروسبيرو أن يتخلى عن ابنته لمن يتزوجها ، وعليه من ثم أن يعترف بأن لها حياة جنسية ، وهم يفسرون من هذا المنظور معاملته إلقاسية لفرديناند ، كأنما يرى فيه - على مستوى اللاوعى - منافساً جاء يستزِع ابنته ! فهو يجمد حركة سيفه فى الفصل الأول ، ويصر على العفة الكاملة قبل الزفاف فى الفصل الرابع ، ويفرض عليه عقوبة حمل الأخشاب ، كأنما يراعى فى اللاوعى بينه وبين كاليبان الذى حاول المساس بتلك العفة ، كما يقول دافيد ساندلسون (Sandelson) فى دراسة له وردت فى كتاب بعنوان تمثيل شيكسبير : مقالات جديدة فى التحليل النفسى (١٩٨٠) من تحرير مرى م. شوارتز (Shwartz) وكويليا كان (Kahn) ، (ص ٣٣ - ٥٣) . وهو لا يسمح لفرديناند بالظفر بميراندا إلا بعد "تهذيبه" عن طريق الماصك (الذى غابت عنه فينوس ربة الحب) ونلمح فى النص

إيحاءً بأن 'خسارة' الوالد بفقد ابنته ترواى حزنه لفقد آرييل ، وهو يغادره فى الجزيرة ، مثلما يترك ابنته تعود إلى نابولي ويلهب هو إلى ميلانو ! وقد ذهبت مخرجة للنص تدعى نانسى ميكلار (Meckler) إلى تجسيد هذا التوارى على المسرح بإسناد دور آرييل إلى فتاة فى العرض الذى قدمته فرقة الخبرة المشتركة عام ١٩٩٦ - ١٩٩٧ ، وقالت فى 'برنامج العرض' (الذى نسميه 'البامفليت' فى مصر) إن ميراثها هى العامل الحفاز (catalyst) فى القصة ، فلر كان من الممكن أن تظل طفلة إلى الأبد ، وفى جسد طفلة ، لما كان هبوب العاصفة لازماً !

والحديث عن التحليل النفسى - منهج اقتناص الإشارات اللفظية والحركية للاستدلال على ما يمكن أن يكون وراءها من دوافع لا واعية و'عقد' نفسية نتيجة الكبت وما إلى ذلك ، وهو المنهج الذى يرتبط باسم سيجموند فرويد ، عالم النفس الذى ابتلع المنهج وتسميته - حديث يطول ، وهو ملئ بالتناقضات كشأن كل منهج تفسيري يقتصر الإشارات ولو كانت عابرة أو غامضة لقيم عليها صرحاً رمزياً تأويلياً يستخدم فيه لغة العلم ، إذ إن ساندلسون المشار إليه يعود بعد زعم الموازنة بين فرديناند وبين كاليان فى خيال پروسبيرو فيزعم الموازنة بين پروسبيرو وفرديناند فى خياله أيفكاً ! بل إنه يرجع إلى الموازنة الأخيرة جانباً من "التوافق العميق الذى يميز العاصفة" (ص ٤٧) وتقول جانيت أدلمان (Adelman) فى كتاب لها بعنوان خنق الأسهات (١٩٩٢) إنها تأسف لتصوير شيكسبير لتلك السلطة الأبوية تصويراً مفزعاً (وهو النقد المعهود من جانب دعاة مذهب النقد النسوى) مؤكدة أن پروسبيرو يختصب لنفسه دور الأم حين "يخرج" آرييل من "رحم" الشجرة ، فكانت قد أخرجته من رحمته هو ، أى كائناً ولده بنفسه ! (ص ٢٣٧) .

### ج - النقد النسوى:

عرض الكثير من النقاد لتهميش أدوار المرأة فى المسرحية ، إذ لا ذكر لزوجة پروسبيرو ، ولا اهتمام بكلارييل التى تزوجت ملك تونس الإفريقى رغم أنها ، وأما

تصوير ميراندا فهو الذى أثار عداوة دعاة النقد النسوى إثارة عارمة ، إذ ترى ناقدات كثيرات أنها سلبية مطيعة توافق على ما يفرضه عليها والدها من "صون لعفافها" ولا تعترض على أن تكون قطعة شطرنج "تبادلها الأيدي" فى المفاوضات السياسية بين الرجال ، بقبولها الزواج الذى يضمن توريث السلطة للرجال (وهو ما يتعرض للتهديد فى نظرهن من جانب كاليبان) . بل إن إحداهن وتدعى لورى چيريل لايننجر (Leininger) تختتم دراستها التى تهاجم فيها المسرحية هجوماً ضارياً ، وتواري فيها بين كاليبان وبين ميراندا المقهورة ، بأن تكتب خاتمة للمسرحية تقولها ميراندا وفى ذيلها ما يلى :

لا بد إذن من وضع يدى فى يد كاليبان

بل كل ضحايا الاستغلال وقهر الإنسان

حتى تشابك أيدينا فى يد كاليبان !

وهى الخاتمة التى يجب فى رأيها أن تحل محل خاتمة برومبيرو التى لا تشير إطلاقاً إلى ميراندا بل تنصب على مشكلة "السلطة" عند برومبيرو - التى تمثل فى رأيها سلطة الرجل "الغاصب" ! (انظر مقالها بعنوان "شُرْكُ ميراندا : التعصب الجنسى والعنصرى فى مسرحية العاصفة لشيكسبير" فى كتاب بعنوان دور المرأة (١٩٨٠) حررته كارولين لينز (Lenz) وأخرى (٢٨٥ - ٢٩٤) . كما اتجهت إحدى الناقدات واسمها كيت شدجزوى (Chedgzoy) إلى افتراض خضوع كاليبان لسلطة الاستعمار فأقامت توازياً جديداً بين ميراندا وكاليبان قائلاً إن ميراندا تستمد القوة من أبيها المستعمر لموازنة ضعفها الأنثوى ، وكاليبان يستمد القوة من رجولته لموازنة ضعفه فى ظل الاستعمار ! (انظر كتابها أطفال شيكسبير الأغرأب (ص ٩٩) وانظر كتاب لورا أ. دونالدسون (Donaldson) "تحرير الملهأب النسوية من الاستعمار" (١٩٩٢) حيث تستخدم تعبير 'عقدة ميراندا' فى فحوص صورة ميراندا 'المركبة' التى أشارت إليها شدجزوى) .

ولكن النقد النسوى على هذا المتوال قد يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان من المشروع

أن يقيم الناقد نظريته لعمل أدبي على أساس القسم أو الأيديولوجيات السائدة في عصره، وهو ما تفعله آن طومسون (Thompson) في دراسة لها عن العاصفة في كتاب النقد النسوي: النظرية والتطبيق (١٩٩١) من تحرير سوزان سيلرز (Sellers) إذ تنعى عليها 'المخنوع' والاستسلام لوالدها وإن كان ذلك يتخذ صورة 'الطاعة' التقليدية (ص ٥٤). ويذكرنا لندي في مقدمته بأن ما يوصف بالانصياع ظاهري فحسب، فميراندا تثبت استقلالها حين تدفعها عاطفة الحب، فتعارض والدها، قائلاً إنها هنا تشبه هيرميا في حلم ليلة صيف، وهي "تؤكد معارضتها له في ف٣/م ١ حيث تقوض تماماً محاولة أيها للسيطرة عليها بأن تزوج الرجل الذي تظن أنه يعترض عليه، إذ إن ما يحدث في الواقع هو زواج سرى وإن كان صحيحاً شرعاً في هذا المشهد" (ص ٧٢ من المقدمة).

ويشرح لندي ذلك في حاشيته على الحوار التالي:

ميراندا: أنت زوجي إذن؟

فرديناند: نعم! بقلب يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر!

هاك يدي!

ميراندا: وهاك يدي أيضاً! وقد وضعت قلبي فيها! الآن وداعاً!

(ف٣/م ١٠ - ٨٧ - ١٩٠)

فيقول إن شروط الزواج الملزم قانوناً في إنجلترا في ذلك الوقت كانت تختلف عن أيامنا هذه، "إذ يقول مارتن إنجرام Martin Ingram ما يلي 'لم يكن الشرط الأساسي والجوهري لرباط الزوجية الملزم قانوناً يتمثل في الاحتفال الرسمي بالزفاف في الكنيسة، بل يقتصر على عقد (contract) يسمى باللغة الشائعة 'عقد العرس' (spousals) أو التثبيت (making sure) أو ضم الأيادي (hand fasting) وهو الذي يجعل الرجل والمرأة زوجاً وزوجة حين يشيران إلى ذلك بكلمات في الزمن الحاضر (per verba de praesenti)' (من كتاب - Church courts, sex and Marriage in England, 1570

1640 - المصادر عام ١٩٨٧ ، الصفحات ٩٠ - ٩٢)“ ويستمر لنذلى فى حاشيته قائلاً : ”وقد فعل هذا فرديناند وميراندا (السطر ٨٥ وما بعده) وقد بُذلت جهود جبارة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر لفرض الاحتفال بالزواج فى الكنيئة والحصول على موافقة الوالدين ، ولكن أمثال العقود المذكورة كانت لا تزال تعتبر ملزمة ، رغم المعارضين عليها ، وكثيراً ما أدت إلى اتمام دخول الزوج بزوجته قبل أى احتفال علنى بالزفاف . وعلينا إذن أن ننظر إلى قلقى پروميسيرو وحرصه على ضرورة ممارسة العروسين لضبط النفس (ف/٤م / ١٥ - ٢٣ ، ٥١ - ٥٤) فى هذا السياق ، إذ كان يُعرف من مشاهدة ذلك اللقاء خلسة أن الزواج قد تم فعلاً“. (ص ١٦٢ من طبعة المسرحية) .

وقد ترجمت هذه الحاشية كلها فى هذه المقدمة بدلاً من تلخيصها لأنها ذات دلالة جوهرية لمعنى الحدث ، حتى على المستوى الواقعى ، ويميلنا عن تفسيرات المفسرين ، وإن كان ينبغي علينا ألا نبالغ فى مدى تمرد ميراندا على والدها ، فلا بد أنها تشرىث ثقافة عصرها (التي علّمها والدها لها - وأقرها جمهور المسرحية فى عصر شبكيير) بشأن قيمة العفة ، فهى تقول لفرديناند ”أقسم بعفتى / جوهرة صداقتى“ (ف/٣م / ٥٤ - ٥٥) فهكذا كانت تقاليد العصر ، وإن وجدتها نصيرات النقد للنسوى ’متخلفة‘ ! ولكن نصيرات النقد للنسوى لا يعترضن على أقوال ميراندا نفسها بقدر ما يعترضن على ما يريته من ”تحكم پروميسيرو فى الحياة الجنسية لميراندا قبل تسليمها إلى فرديناند“ - على حد تعبير أن طومسون فى الكتاب المشار إليه آنفاً ص ٥٠ ، وقد رد أحد النقاد على هذه الناقلة فقال إن هذه وجهة نظر منحازة ، حتى إذا أحسنّا تقديرها ، إذ إن پروميسيرو يدافع عن ابنته وينقذها من محاولة اغتصاب ، ويحاول أن يضمن أن الرجل الذى تقع فى غرامه يتمتع بمكانة لائقة وخلق كريم ، وهى طموحات معتادة فى الآباء ! ولعلنا لا ننسى أن پروميسيرو لا يحاول كبت ميول ميراندا الجسدية فى مقدمته للماصك بل ميول فرديناند ، ويقول أحد النقاد إنه بذلك يعارض ازدواجية المعايير فى عصره وهى التى

كانت تملئ من شأن عفة المرأة إلى أقصى حد وتستهاون كثيراً في موقف الرجل ، فكانت ما يشير بما قاله جون دَنّ (Donne) الشاعر في إحدى مواضعه الشهيرة !

ويضيف للنثلى في مقدمته إلى هذه الأقوال أو 'التراشقات' بين دعاة النقد النسوى ومن يتهمونهم بالمغالاة ، رأياً لراه جديراً بالتلخيص هنا ، فهو يقول إن ميراندا لا يمكن اتهامها بعدم الوعي برغباتها الجسدية ، فإن رد فرديناند على پروميسرو في ف٤/ م١/ : ٥٤ - ٥٥ :

إن الثلوج البكر الباردة البيضاء

تحيط بقلبي وتخفف من وقلة كبدي

ودلالة التصوير في قصص رجال الحصاد مع الحوريات ، تتفق - فيما يبدو - مع افتراض ذلك العصر أن حرارة قلب المرأة لا تسولد تلقائياً بل يشعلها زوجها ، ورغم أن ميراندا تقل صراحة عن جوليت في التعبير عن شوقها إلى زوجها (انظر روميو وجوليت ف٣/ م١/٢) فإن ميراندا تعي تماماً ما تقول إنها 'ترغب في منحه' وأن عدم حصولها عليه 'يقتلها' (ف٣/ م١/٧٧-٧٨) وهي لا تنتظر أن يشعل زوجها (أو خطيبها) نار الحب أو الرغبة ، بل تأخذ بزمام الحدث في ذلك المشهد قائلة "إننى زوجتك إن أردت الزواج منى" ! ويختم للنثلى عرض وجهة نظره قائلاً "وعلى هذا الأساس إذن ، فمن الممكن أن نقول إن المسرحية تصور ميراندا في صورة أكثر استقلالاً مما يسمح به دعاة النقد النسوى" (ص ٧٣ من المقدمة) . ونحن لا شك نذكر ما قاله كولريدج عن بناء هذا المشهد ، وقد سبق لنا إبراز مقتطف من حديثه عن 'البناء العضوي' (أو الحيوي) في المسرحية ، ونضيف هنا أنه يعتبر المشهد تحفة رائعة بسبب إشراق عصيان ميراندا لايتها لأول مرة ! (المرجع السابق ص ٢٢٧) مضيفاً أنه مشهد مصور بحذق بالغ ونقاء خلّاب!

## لغة الشعر والمسرح :

وانتقل في الختام - خشية أن تطول 'المقدمة' إلى أبعد مما قدّرت لها - إلى مشكلة تتصل بهذه الترجمة العربية نفسها ، وكيف تصدّيت لهذا النص القصير نسبياً ، والذي يتميز 'بالضغط' (condensation) الذي تزهو به لغة الشعر ، وبندرة 'الصور الشعرية' التقليدية ، واعتماد الحوار على الأبنية 'الحوية' للشخصيات لا على التتابع المنطقي للأفكار وكل ذلك (وإن كان معروفاً في العربية الفصحى) غير مألوف في فنون اللغة العربية الحديثة ، ولأبدأ بإيضاح ما ذكرته في مطلع المقدمة عن التقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافراً يصعب تفكيكه : إن البناء المسرحي هنا يأخذ من الشعر هيكل الاستعارة العام ، وهو الهيكل الذي يتبدى لنا - كما سبق أن أوضحت - في الحدث الأساسي وعلاقة بروسبيرو بمن حوله ، ويتجلى في ومضات الصور المتفرقة التي تمثل بناء داخلياً (نفسياً) يتطور مع تطور الحدث إلى ذروة درامية ، ومثلما يأخذ المسرح من الشعر هيكل الاستعارة العام ، يأخذ الشعر من المسرح ملامح الصراع الدائر بين 'قوى' الفعل المسرحي ، فينزغ أحياناً إلى الانتظام بالتزام الوزن والقافية في الأغاني مثلاً ، ليبرز لحظات التوافق الظاهري المستمد من غلبة الموسيقى ، ولكنه يميل في سائر العمل إلى التمرد على الانتظام ، فتخرج سطور كثيرة في إيقاع يقارب إيقاع النثر ، بل ويتحول إلى نثر صريح في علة مشاهد ، اعتماداً على 'الأبنية الحوية' للشخصيات في اللحظات الدرامية المختلفة ، أي على الحركة النفسية الداخلية لا على حركة الأفكار ! فإذا بالصور الشعرية القليلة وقد أسهمت في تلك الحركة الداخلية ، وهو ما ينفله منهج كارولين سبيرجون (Spurgeon) الإحصائي ، وتشير إليه روزموند تيوب (Tuve) في دراستها للصور الإليزابيثية والميتافيزيقية .

خذ مثلاً إيقاع النظم المرسل (غير المقفى) في بعض المشاهد (أي بخلاف الأغاني المنظومة المقفاة والمشاهد الثرية). إن فرانك كيرمود يقول محقاً إن هذا الإيقاع خافت لا

نكاد نستشعره ، كائنه وهم لا تكاد تدركه الأذن فى تدفق الأفكار ، (وهو يستخدم كلمتى ghostly و faint فى وصفه) مثل الصور التى يجرفها تيار الحدث (ص ٧٩ من المقدمة). ولكن شيكسبير يستند هنا ، بدلاً من الصور الممتدة (extended) التى اشتهر بها ، على الطباق والتكرار ، فيقدم لنا فى حديث فرديناند مثلاً فى مطلع الفصل الثالث سلسلة من المقابلات التى تجسد المفارقة التى تتميز بها هذه المرحلة من مراحل الحدث: متعة / ألم ، تافه / شريف ، جليل / صغير ، حياة / موت ، جهد / لذة ، رقة / قسوة ... إلخ . وهى سلسلة تربط استعارياً (أو رمزياً) هذا 'الشريف' (ابن الملك) 'بالوضيع' - كاليبان ، العبد الذى يخدم سيده بإحضار الحطب لإشعال النار مثل فرديناند ! وهذا الربط الدفين يوازى ربطاً آخر يتكشف لنا فى غضون المشهد ، وهو كيف استطاع ذهن فرديناند تحويل 'عبودية نقل الحطب' (سطر ٦٢ wooden slavery) التى يمثلها ما يقوم به فى خدمة (service) برومبيرو إلى 'عبادة' (service) للحبيبة التى قال إنها 'ربة' من ربات الجزيرة ! والتورية فى الكلمة الانجليزية غير مباشرة بمعنى أنه لا يفصح عنها فى عبارة مباشرة بل هى مضمرة فى معنى الحدث الذى يكشف عنه حديثه كله ! أى إننا نشهد مقارقة لا على مستوى الصورة الشعرية المفردة ، بل على مستوى حدث كامل أدى إلى توازى الأضداد ، ويزوغ عاطفة تيرر هذا التوازى وتجعله مستساغاً !

ولن أتوسع فى تحليل بناء هذا المشهد القصير ، ولكننى أود أن أوضح فحسب أن ضغط البناء هنا يشبه ضغط لغة الشعر ، فالبدائيات التى تراعى ما يسمى 'باللغة الرسمية' تتوقف فجأة حين تقابلي ميراندا حبيبتها بسؤالها المباشر :

فرديناند : ... فى اللحظة التى شاهدتك فيها أول مرة

طار قلبى إليك ، شوقاً لمبادتك ! وأقام لديك

حتى يستمبئنى ! ومن أجلك أصبحت حملاً صبوراً للحطب !

(٣٠٨ / ١٦ - ٦٧)

ميراندا : هل تحبني ؟

وبعد حوار يراعى ما أشرت إليه باسم "اللغة الرسمية" المعهودة فى حوارات العشاق، تفاجئ ميراندا بحبيها من جديد بعبارة تفاجئنا أيضاً "إننى ووجتك إن أردت الزواج" (سطر ٨٣) وتبمعها بنشابك الأيلدى الذى يتم به "عقد" القران، كما أوضحت ذلك فى الفقرة المترجمة عن لندي أنفأ، وتكرر له أنها على استعداد، إذا رفض الزوج منها، لفضاء عمرها خادمة له/ أمة له - أى إنها تكرر صورة عبودية الحب باستخدام التورية فى الكلمة الإنجليزية (serve)، بعد أن وازى هو بين المعنيين فى الحوار المقتطف هنا باستخدام كلمة (service) فى السطر ٦٥ وكلمة (enslave) فى السطر ١٦٦.

وأنا مدين بهذا الرأى إلى كتاب شيكسبير وطبيعة المرأة الذى كتبه جوديث دوزنبر (Dusinberre) عام ١٩٧٥ وأود أن أختتم هذا العرض لهذا المشهد القصير باقتطاف عبارة لها تقول فيها إن "شيكسبير يستخدم صورة العبادة المتبادلة للكشف عن طبيعة الحب ، لا ليكشف عن تصورات مسبقة عن طبيعة المرأة ، كشأن عبادة الرجل" (ص ١٥٧) ومن الطبيعى ألا يلقى هذا الكتاب إلا الهجوم من جانب دعاة النقد النسوى، وإن كان يتبنى فى الواقع وجهة نظر النقد النسوى "المعتدل" أو الهادئ فى مراحل الأولى، قبل المغالاة والتشدد !

هذا المشهد وأمثاله إذن من المشاهد التى لا يلعب النظم اللفظى فيها دوراً كبيراً ، بل يأخذ من الشعر ما سبق أن أسميته ضغط التعبير زهيكل الاستعارة العام الذى يكشف عته الحدث ، ومن الطبيعى - والحال هكذا - ألا أضحى بدقة التعبير المضغوط نشاداً لإيقاع النظم فى الترجمة العربية ، بل وجدت فى دقة الصياغة التى تحاكي ما يرمى إليه الأصل ما يكفى لإبراز خصائص الدراما الشعرية .

وأما استخدام النظم باعتباره العنصر الأساسى للشعر فى عدد كبير من المواقف ، وفى الأغاني المقفأة ، دون التفات مماثل إلى ضغط التعبير وسائر مظاهر الشعر المعروفة، فلقد جاريته فى الترجمة العربية بالنظم المقفى ، فاما الأغاني فوضعتها فى صورتها الأصلية ، فى شعر عمودى إن كان الأصل عمودياً ، وفى سطور متفاوتة الطول

إن كان الأصل كذلك ، وأما 'القطع' الأخرى التي يلعب فيها النظم دوراً كبيراً (حتى دون قافية) ، مثل مشهد الماصك في الفصل الرابع ، أو مناجاة بروسبيرو للمجنّيات في الفصل الخامس وما يتلوها من استدعاء الموسيقى حتى تعيد 'المذهولين' إلى صوابهم ، فقد ترجمته بالشعر المرسل ، لأن ترجمة الشعر في نظري لا تقتصر على تقديم المعنى دون الشكل ، فإذا كان الشكل يقوم على السننظم (لا على الضغط والدقة) كان لابد من النظم !

وختاماً لهذا العرض للقراءات الحديثة لنص شيكسبير ، أحيل القارئ إلى كتاب اعتبرته من أوفى ما كتب في الموضوع وعنوانه : حُرّيات جديدة : النظرية [التقليدية الحديثة] والأدب الإنجليزي في عصر النهضة (١٩٩٢) ومؤلفه يدعى توم هيلي (Healy) ، وبين فيه أن علاقتنا بشيكسبير مثل علاقتنا بأى نص أدبي قديم من المحتوم "أن تتشكل من خلال التشابك المعقد بين الماضى والحاضر ، فملحظات استقبال أو تلقى النص لا تقل أهمية عن لحظات إبداعه أو إنتاجه" (ص ١١) أى إننا لم نعد نقنع بما يزعمه أصحاب المدرسة الشكلية بأن النص الأدبي عالم قائم برأيه خارج اللحظة التاريخية ، وبأنه ذو نفوذ "لا رمنى" لأنه يجسد حقائق إنسانية "لا رمنية" ، بل لقد سقط الاستناد إلى التاريخ في ذاته (أى حقائق التاريخ 'الموضوعي' لو استطعنا تحديدها بأى قدر من الدقة ١) باعتباره العامل الذي يضمن التوصل إلى ما كان يسمى بالمعنى الأصلي أو الحقيقي (authentic) . . سقط التاريخ بهذه الصفة ، مثلما سقطت الشواهد النقدية القديمة وحلت محلها نظريات نسبية تجعلنا نزداد وعياً بتدخل 'افتراضاتنا' التي تحكمها ثقافتنا فى أى تفسير للنص ، بل لقد وصل الأمر ببعض النقاد الذين بالغوا فى أهمية 'لحظات التلقى' (المشار إليها) إلى الزعم بإنكار 'وجود النص فى ذاته' بل أبدلوه بسلسلة من 'صور النص' التي تتغير على امتداد التاريخ !

ويقول هيلي أيضاً إنه من الطبيعي أن نجد "أن انغماسنا فى الحاضر هو الذى يملئ اهتمامنا بالماضى" (ص ١٠) على نحو ما رأينا من قراءات فى إطار 'ما بعد الاستعمار' ، وعلاقات القوة أو السلطة ، والتحليل النفسى ، والنقد النسوى ، والتفسيرات الرمزية

وغيرها مما خصصت له الجانب الأكبر من هذه المقدمة ، ولكن هذا لا يعنى إسقاط التاريخ تماماً ، بمعنى اختبار صحة ما يُفترض عن القرن السابع عشر فى ضوء النص القائم بين أيدينا ، ولا يعنى أن النص عاجز عن ممارسة قدر من 'النقد' أو 'السلطة' (١) -- وهو ما ينكره أصحاب النظرية (أى نظريات النقد الحديثة - بحيث يمكنه أن يحدد لنا مدى اتفاق بعض السياقات التى يضعها المحدثون له معه أو افتراقها عنه .

ويقول لندلى فى مقدمته "إذا كانت إزالة الحواجز بين النصوص المختلفة قد أثمرت فى السنوات الأخيرة ثماراً يانعة ووافرة ، فأثرتْ تفهماً للتشكيل الثقافى ، فإن الخطر الملازم لهذه الإزالة هو تصور الأسمى أن أى شجيرة دب " (ص ٨٢) أى إن نشدان القراءة الثقافية وحلها للنصوص قد يوقتنا فى أوهام أو تصورات خاطئة ، ويضيف قائلاً: "وهكذا أيضاً فإن الكثير من القراءات الحديثة العهد للمرحية ، على الرغم من إعلانها استحالة تحديد معنى العمل ، تقدم على تحديد معناه بصورة قاطعة بل تتميز بانحياز واضح فى القراءة التى تقدمها" (نفس المرجع والصفحة) .

وتقول آن بارتون (Barton) فى مقدمة طبعتها للمرحية عام ١٩٦٨ إن العاصفة مسرحية "كريمة كرمًا لا حدود له ! إذ سوف تسمح بأى تفسير - تقريباً - أو بأى 'مجموعة' من المعانى التى نفرضها عليها ! بل إنها سوف تجعل هذه المعانى تسطع وتوهج !" (ص ٢٢) ولا شك أن المرحية تشير إلى نطاق واسع من القضايا و'اللغات' الثقافية والسياسية والاجتماعية ، وعليها كما تقول بارتون وكما يقول تيرنس هوكس (Hawkes) فى كتابه ما نعبه بشيكسبير (١٩٩٢) أن ندرك تفاعلها وتشابكها ، حتى لا نجس النص فى معنى واحد وهو خطأ نقدى ما أحرانا أن نتجنبه !

وأخيراً فأرجو أن أكون قد وفقت فى تقديم صورة عريضة صادقة للمرحية ، وأن تساهم المقدمة فى إيضاح ما قد يحتاج إلى إيضاح .

## المشهد : جزيرة مهجورة

### (اسماء الشخصيات

ألونزو : ملك نابولي

سباستيان : أخوه

پروسپيرو : دوق ميلانو الشرعى

أنطونيو : أخوه الذى اغتصب حكم دوقية ميلانو

فرديناند : ابن ملك نابولي

جونزالو : شيخ مخلص يعمل مستشاراً للملك

آدريان وفرانشيسكو : من النبلاء

كاليبان : عبد شائه الخلقة ذو طباع وحشية

ترينكولو : مهرج

ستيفانو : رئيس خدم القصر (ساقى الملك) سيكّير

ريان سفينة

ضابط السفينة

ملاحون

ميراندا : ابنة پروسپيرو

إيريسل : عفریت من الهواء

من الجن { أيريس  
سيريس  
چونو  
حوريات  
حصادون



## الفصل الأول

### المشهد الأول

[ سطح سفينة فى البحر ] عندما يرتفع الستار تملو أصوات الريح العاصفة ويومض البرق ويهزم الرعد ، ثم يدخل ريان السفينة مع أحد ضباط السفينة ]

**الريان** : أين أنت أيها الضابط ؟

**الضابط** : هنا يا سيدى ! ما الأخبار ؟

**الريان** : لا بأس ! تحدث إلى البحارة ! هيا ! أسرع ! وإلا جنحت السفينة !

هيا أقول ! وأسرع !

[ يخرج الريان ]

[ ويدخل الملاحون ]

**الضابط** : أسرعوا أيها الاحباب ! فليسرع كل إلى مكانه أيها الاحباب !  
أسرعوا !

نريد أن نطوى الشراع الرئيسى ! وانتبهوا إلى صفارة الريان !  
وانت أيتها العاصفة ! هبى حتى ينفجر صدرك ، ما دام فى البحر  
متسع !

[ يدخل ألونزو وسيباستيان وأنطونيو وفرديناند

وجونزالو وآخرون ]

**ألونزو** : أيها الضابط الكريم ! خذ الحذر ! أين الريان ؟ هيا ! اثبتوا

أنكم رجال !

- الضابط :** أرجوكم ! ابتعدوا عن ظهر السفينة !
- انطونيو :** أين الريان أيها الضابط ؟
- الضابط :** ألا تسمع صغّارته ؟ عودوا إلى حجراتكم ! فأنتم تفسدون عملنا ! بل وتساعدون العاصفة !
- جونزالو :** لا أيها الكريم ! اصبر قليلاً !
- الضابط :** إذا صبر البحر علينا ! ابتعدوا أقول ! وهل تعباً الأمواج الهادرة باسم الملك ؟ إلى حجراتكم ! لا تتكلموا ولا تزعجوننا !
- جونزالو :** تذكر أيها الكريم من تحمله السفينة !
- الضابط :** مهما يكن فلن أحبه أكثر من نفسي ! أنت من كبار المسؤولين ! ٢٠
- فإذا استطعت أن تأمر الريح والأمواج بالسكون حتى يعود الصفاء، فلن ألمس حبلاً آخر ! استعمل سلطتك ! أما إذا لم تستطع، فاحمد الله على نجاتك حتى الآن، وتهباً في حجرتك لأسوأ ما قد يحدث - إذا قدر الله حدوثه ! [إلى البحارة] وأنتم يا أحبائي ! أسرعوا ! [إلى الركاب] ابتعدوا عن طريقنا أقول !
- جونزالو :** [يخرج]
- لكم أطمئن لهذا الرجل ! وأظن أن وجهه لا يحمل أى أماره من أمارات الفرق ، بل كتب عليه أن يموت شتقاً ! أيتها الاقدار ٣٠ الكريمة ! أرجوك الإصرار على شتقه ! وليكن حبلُ مشنقته حبلَ النجاة لنا، فهذه الحبال لن تفيلنا ! أما إذا لم يكن الشنق

مصريه، فقد كتب علينا الشقاء !

[ يخرج مع الجميع ]

[ يدخل الضابط ]

**الضابط :** أنزلوا الشراع من السارية العليا ! أسرعوا ! حركوا الاتجاه حتى تسكن السفينة ! [ تعلو الأصوات من حجرات السفينة السفلى ] لعنة الله على هذا العويل ! إن أصواتهم أعلى من صوت الريح وأصوات البحارة .

[ يدخل سباستيان وأنطونيو وجونزالو ]

لماذا رجعتم ؟ ماذا تفعلون هنا ؟ هل نستسلم وتغرق ؟ هل تريدون أن تفرقوا ؟

**سباستيان :** لعنة الله على لسانك السليط ! أيها الكلب النايح الكافر اللئيم ! ٤٠

**الضابط :** إذن فاعمل أنت بدلاً مني !

**أنطونيو :** خست أيها الكلب ! خست يا بن الحرام، أيها السليط الوقح ! إننا

لا نخاف الغرق قدر ما نخافه أنت !

**جونزالو :** أضمن لكم نجاة من الغرق ، حتى ولو لم تزد قوة السفينة عن

قشور البندق ، ولو اتسع خرّقها على الرّاقع !

**الضابط :** أوقفوا حركة السفينة ! أوقفوها ! أنزلوا الشراعين معاً ! فلتجبه

للبحر ! ولتبتعد عن الشاطئ ! ٥٠

[ يدخل البحارة وملابسهم مبللة ]

**البحارة :** [ معاً ] ضاع كل شيء ! إلى الصلاة ! إلى الصلاة ! ضاع كل شيء

[ يخرجون ]

**الضابط :** ألا بد لأفراحتنا من برد الشراب ؟

**جوزالو :** إن الملك يصلى مع الأمير ! فلنساعدهم لأن قضيتنا واحدة !

**سباستيان :** لا أستطيع الصبر الآن !

**أنطونيو :** لقد فقدنا أرواحنا بسبب خداع هؤلاء السكارى ! وأنت أيها

الوغد الواسع الشديدين - ليتك تسرق وتظل راقداً حتى يعلم المد

وينحصر عشر مرات !

**جوزالو :** لن يموت إلا شتاً ! حتى لو أُنْصَمَتْ كُلُّ قطرة على إغراقه

وفغرت فاما لا يتبلاعه !

[ أصوات مختلطة فى الخلفية - تيين

منها بعض الكلمات ]

**الأصوات :** ارحمنا يا رب ! انشقت السفينة ! انشقت السفينة ! الوداع ٦٠

يا زوجتى ! الوداع يا أطفالى ! الوداع يا أخى ! انشقت السفينة !

انشقت ! انشقت !

[ يخرج الضابط ]

**أنطونيو :** فلنفرق جميعاً مع الملك !

**سباستيان :** بل نذهب لوداعه ! [ يخرج مع أنطونيو ]

**جوزالو :** من ذا الذى يبادلنى ألف فرسخ من البحر بفدان واحد من الأرض

القاحلة المجردة - بأشواكها وقنادها أو أى شئ ! فلتكن مشيئة الله

وإن كنت أفضل الموت بغير البلبل !

[ يخرج ]

### نهاية المشهد الأول

## المشهد الثاني

[ الجزيرة - أمام صومعة پروسبيرو ]

يدخل پروسبيرو وميراندا

**ميراندا** : إن كنت بالسر يا ابني المحبوب قد جعلت المياه الطليقة

تهلر هذا الهدير ، فَخُفَّ من قُورَتها !

وإخال أن السماء كانت ستمطر قارًا أسود

لولا أن البحر الثائر قد علا إلى حد السماء

فاظفأ نيرانها ! ويحي ! لقد عانيتُ

مع من رأيتهم يعانون ! فيا للسفينة الجميلة الفارقة !

(ولابد أن بعض التبلد كانوا يركبونها)

لقد أصيبتُ حطامًا ! ويا لصيحاتهم التي أصابت

قلبي في الصميم ! ويا للمساكين الذين هلكوا !

١٠

لو كنتُ ربةً سلطانٍ لكنتُ أغرقُ

البحر نفسه في الأرض قبل أن يتلع تلك السفينة الجميلة

ومن تحمله من البشر !

**پروسبيرو** : لا تجزعي يا ابنتي ولا تقزعي ، وقولي لقلبك الشفوق

إن السلامة كُتبت للجميع .

**ميراندا** : ويلي وويلهم !

**پروسبيرو** : بل لم يصبهم سوء ! وما فعلتُ ما فعلتُ إلا من أجلك

أنت يا حبيبتى ، ويا ابنتى التى تجهل من تكون ، وتجهل

موطنى الاصلى ، بل لا تعرف أكثر من كونى

٢٠ بروسبيرو ، صاحب هذا الكهف المتواضع الفقير -  
والدك الذى لا يزيد عنه تواضعا وفقرا !  
ميرالدا : لم يخطر لى أن أعرف أكثر من ذلك .  
بروسبيرو : لقد حان الوقت لإخبارك بالمزيد . مَدِّي يَدَكَ  
وانزعى ثوبى السَّحْرِ . هكذا !

[ يدخل عباءته ]

انتظرى هنا يا طائفتى السحرية . جففى دموعك واطمئنى !  
واعلمى أننى أنا الذى دبرتُ ذلك التحطيمَ الرهيبَ للسفينة ،  
وهو الذى أثار إشفافَكَ وعطفَكَ ،  
واستخلمتُ من الحيلِ السحريةِ التى أجيدُها  
ما استطعتُ أن أكفلَ به السلامةَ للجميع ،  
٣٠ بل لم يفقدُ أحدٌ منهم شعرةً واحدةً من رأسه ،  
ونجا كل ركاب السفينة الذين كنتِ تسمعين صرخاتهم ،  
وتشاهدن السفينة أثناء غرقها ! اجلسى الآن ،  
فلا بد أن أحيطك علما بالمزيد !  
ميرالدا : كثيرا ما كنتُ تبدأ فى إخبارى بمن أكون ،  
ثم تتوقف وتتركنى أتساءل دون جدوى ،  
قائلا إن الوقت لم يحن بعد !  
بروسبيرو : ها قد حانت الساعة ! بل إن هذه اللحظة تريدك أن  
تفتحي أذنك وأن تطيعى وتنبيهى . هل تذكرين أى شيء  
من الزمن الذى سبقَ مَجِيئَنَا لهذا الكهف ؟

- لا أظنك تذكرين ، فلم تكوني قد أكملتِ الثالثة من عمرك ! ٤٠
- ميراندا :** بل أستطيعُ التذكر بالتأكيد !
- يوسيبو :** وما الذى تذكرينه ؟ هل تذكرين منزلاً آخر أم شخصاً آخر
- أم صورةً أى شيء ؟ حدثيني عما
- لا يزال عالماً بذاكرتك .
- ميراندا :** ما تحمله ذاكرتى بعيداً غائماً ، بل أقربُ إلى الحلم
- منه إلى الواقع ! ألم يكنْ يرعانى
- أربعُ نساء أو خمسُ نساء ؟
- يوسيبو :** صحيح ! بل وأكثر يا ميراندا ! ولكن كيف
- يظل ذلك حياً فى ذهنك ؟ وما الذى تريه غير ذلك
- فى هوةِ الزمنِ المعتمَةِ السحيقة ؟ ٥٠
- إن كنتِ تذكرين شيئاً قبل مجيئك إلى هذا المكان
- فعمى أن تذكرى كيف جئتِ إلى هنا !
- ميراندا :** ذلك ما لا أذكره !
- يوسيبو :** منذ اثنتى عشرة سنة يا ميراندا ، منذ اثنتى عشرة سنة
- كان والدك دوق ميلانو ، وكان أميراً ذا سلطان !
- ميراندا :** ألسنت أنت والذى إذن ؟
- يوسيبو :** بلى ! كانت والدتك آيةً فى العفة والطهر ، وكانت تقول إنك
- ابتى ، وكان أبوك دوق ميلانو ، وكانت وأرثته الوحيدة أميرة
- لا تقل عنه فى النبل وكرم المَحْتَد !
- ميراندا :** يا لله ! أى إنم جاء بنا من ذلك المكان ؟ ٦٠

أم تُرأى كانت عناية الله بنا ؟

**بروسبيرو** : هذا وذاك يا ابنتي ! لقد أتى بنا الإثم كما تقولين ،

ولكنَّ عنايةَ الله ساندتنا هنا !

**ميراندا** : إن قلبي ليدمى حين أتأملُ الاحزان التي سببتها لك

وسقطت من ذاكرتي ! أرجوك أن تكمل القصة !

**بروسبيرو** : إن أخى المدعو أنطونيو ، وهو عمك -

وأرجو أن تنتهي لما أقول - يا صجبا ! كيف يُقدّمُ أخُ

على مثل هذه الخيانة ؟ - لم أكن أحب في الدنيا أحداً ،

بعد نفسي ، أكثر منه ! وكنت عهدتُ إليه بتبدير

شئون دولتي ، وفي ذلك الوقت كانت

دوقيةٌ ميلانو أولى الدوقيات جميعاً

وبروسبيرو أعلى المحاكم مكانةً لما ذاع عنه

من العزة والمهابة ، وكان في الفنون والآداب سبباً

لا يذانيه أحد . ولما كنت قد شُغِلْتُ بالدروس والبحث

فقد ألقيتُ بأعباء الحكم على كاهل أخى ، وابتعدت

عن شئون الدولة ، وانتشيت بدراسة الأسرار والسحر ،

فإذا بمعك الخائن - هل تصفين إلى ما أقول ؟

**ميراندا** : بل بكل انتباه !

**بروسبيرو** : أقول إنه أحكم فن إجابة الطلبات ،

وفن رفضها ، فعرف من يُرقى ومن يمنع

إذا تجاوز موقعه ، فأعاد إنشاء ما كنت أنشأته ،

وجعل الكل تابعا له ، أو عندك من هذا وذاك ،  
فأعاد تشكيل كل شيء ! ولما كانت بيده مفاتيح  
الوظائف والموظفين ، ضبط أوتار القلوب في الدولة كلها  
حتى تعزف ما يروق لأذنه من الحان ، حتى أصبح  
البلابل المتسلق الذي يحيط بجذع الشجرة ، شجرة إمارتي ،  
فيمتص منها رحيق الخضرة والنماء . أنت لا تصغين !

**ميراندا :** بل أصغى يا والدي الغاضل !

**إروين :** انتهى إذن ! كنت قد أعملت شئون الدنيا ، وكرست نفسى

للدراست السرية ، والارتقاء بلهنى ارتقاءً ٩٠

لا يُقدّر العامة حق قدره ، لولا ما تطلبه ذلك من عزلة

أيقظت في أخى الخائن طبيعة الشر ، فكانت ثقتى

فيه تشبه الوالد الصالح الذى أنجب

ابنًا فاسدًا ، وكان فساد عظيمًا

لا يماثله إلا صلاح الوالد العظيم ،

أى بماثل عظم ثقتى ، التى كانت بلا حدود ،

أو قولى كانت ثقة مطلقة ! ولما أصبح السيد المجيد ،

بفضل ما تدره عليه أملاكى من دخل ، وكذلك

بفضل ما يتيح له سلطانى ، بات

يصلق الكلب بترديده ، ٩٠٠

وأوقع ذاكرته فى الخطيئة الكبرى

حين قُبِلَتْ أكاذيبه ، إذ أصبح يعتقد خطأ

أنه هو الدوق ! واستطاع من خلال التبديل

أن يكتسب المظهر الخارجى للحاكم

بكل امتيازاته ، فارداد طموحه - هل تسمعين ؟

**ميراندا :** قصتك يا والدى تشفى الأصم من الصمم !

**پروسپيرو :** كان يريد إزالة الحاجز بين الدور الذى يمثله

وبين الممثل الذى يقوم بالدور ، أى أن يصبح فعلاً

دوق ميلانو ! وأما أنا المسكين ، فكانت دوقيتى

هى مكتبتى وحسب ! وأصبح يظن أننى أصبحت

عاطلاً من كل سلطة رسمية ، فتأمر -

لشدة تعطشه للحكم - مع ملك نابولى ،

ووافق على تقديم الجزية السنوية له ، وإظهار الولاء له ،

وإخضاع تاج الدوقية الصغير لتاج نابولى الكبير ،

بحيث تركع له الدوقية ، التى لم تركع من قبل أبداً لأحد ،

ركوعاً مزيئاً ! وا أسفا عليك يا ميلانو المسكين !

**ميراندا :** رحمتك يا ربى !

**پروسپيرو :** انظرى ما فعل وما نجم عن فعلته ، وقولى لى

إن كان يصح أن يكون لى أخاً !

**ميراندا :** سأخطفُ إن أسأتُ الظنَّ بجذتى !

**۱۲۰** ولكن أرحام الصالحات قد تحمل شرّ الأبناء !

**پروسپيرو :** والآن إلى ما فعل ! كان ملك نابولى عدواً للدوق لى ،

ولذلك فقد أصغى لطلب أخى واستجاب له ،

ووعده بأن يقوم - فى مقابل عهد الولاء والجزية  
التي لا أعرف مقدارها - بطردى أنا وأهلى من الدوقية  
على الفور ، وتعين أُنسى فى حفل رسمى باذخ  
دوقاً على ميلانو الجميلة ! وهكذا أهد أنطونيو  
جيشاً من الخونة ، وفى الليلة التي رصدها القدر ،  
فتح وكلاؤه أبواب ميلانو ،

وفى جنح الظلام طردونا مسرعين منها ،  
وكننت أنت إلى جوارى تُلرفين الدموع !

**ميراندا :** وا أسفا على ما حدث ! لا أذكر كيف بكيتُ ساعتها ،  
لكننى سوف أبكى من جديد ! فالحادثة تعصر عيني عصراً !  
**بروسميرو :** بل استمعى لباقي القصة ،

حتى أتى إلى حالنا الراهن ، ولابد من ذلك  
حتى تكتسب القصة مغزاها !

**ميراندا :** لكن لماذا لم يقتلونا ساعتها ؟  
**بروسميرو :** سؤال فى محله يا فتاتى ! فالقصة تستدعيه !

**١٤٠** لم يجسروا على ذلك يا حبيبتي !  
فلقد كان شعبي يحبنى حباً شديداً  
ولم يريدوا للمؤامرة أن تحمل وصمةً لَوْنِ الدَّم !  
لكنهم لَوَّنُوا غاياتهم الدنيئة بالوانٍ أَرْزَى وأجمل !  
وبلججاز أسرعوا بنا إلى ظهر سفينة  
ورافقونا عدة فراسخ فى البحر ؛ إلى حيث أعدوا لنا

رورقًا باليَا ، لا حبالَ فيه ولا أشرعةَ ولا سوارى !

بل إن الفئران نفسها قد هجرته بالغريزة !

والتقونا فيه فجعلنا نصرخ في وجه البحر

وهو يزأر في آذاننا ، ونثأوه

١٥٥ في وجه الريح التي أشفقت علينا واستجابت بأهاتها ،

فلم تَزِدْ قسوتُها عن عِتَابِ المُشَاق !

ميراثدا : لكم تحملت من المتاعب من أجلى !

بروسبيرو : بل كنت لى الملاك الحافظ ! كنت تبسمين

وقد ألهمك الله الصبر ،

وأنا أرينُ البحر يقطرات من الندوع المِلْحَة ،

وأعابى تَرْغَمُنِى على الاتين !

وكانت بسمتك تحيي روحَ الجَلَدِ والمثابرة في نفسى

حتى أتحمِلَ ما تلا ذلك !

ميراثدا : وكيف وصلنا إلى البرّ ؟

١٦٠ بروسبيرو : بالمناية الإلهية ! كان لدينا بعضُ الطعام والماء العذب ،

إذ كان جنزألو ، وهو من أشرف نابولى ،

قد عيّن للإشراف على هذه المؤامرة ،

وكان طيبَ القلب ، فوضعها في القارب إلى جانب

الملابس الفاخرة ، والأقمشة ، والأدوات ، والضروريات ،

التي أفادتنا فائدة كبيرة ، كما أثبت كرم معدنه !

كان يعرف أننى أحب كئبى ، فوضع في القارب منها

- ومن مكتبتى نفسها - مجلدات السحر التى أعتبرها

أعلى من دوقيتى كلها !

**ميراندا** : ليتنى أرى ذلك الرجل يوماً ما !

**بروسبيرو** : سأنهض الآن [يرتدى عباءته من جديد] على أنت فى مكانك ١٧٠

حتى أنتهى من رواية أحزان البحر !

وصلنا إلى هذه الجزيرة ، وهنا أصبحت مُعلماً لك ،

فعلمتك أكثر مما تتعلمه غيرك من الاميرات ،

ممن يقضين وقتاً أطول فى اللهو ، ويئذل معلموهن رعاية أقل !

**ميراندا** : الحمد والشكر لله ! والآن أرجوك يا الذى

أن تجيب على السؤال الذى ما زال يقلقنى - لماذا

تسببت فى هبوب هذه العاصفة ؟

**بروسبيرو** : أرجو أن تكفى بما سأفضى به : كان من غرائب المصادفات

أن ربة الحظ (التي أصبحت ترعائى) ساقط أعدائى

إلى هذا الشاطئ ، وكنت أعلم من قبل ١٨٠

أن ذروة سعدي تعتمد على طالع سعد مشرق ،

وأننى إذا لم أبتفع بقوته الآن أو أعلمته

فسوف يندوى حظى إلى الأبد !

لا تطرحى الآن أية أسئلة أخرى [يستعمل سحره لتويعها]

فالنوم يداعب جفنتيك ، إنه كالخمر اللطيف

فلا تقاوميه ، وأعلم أنه لا خيار لك فى هذا !

[تنام ميراندا]

أقبل يا خادمي السحري أقبل ! أصبحت مستعداً لك !

اقترِب يا آريل ! تعال هنا !

[ يظهر آريل - يدخل ]

آريل : مرحى سيدى العظيم ! مرحى سيدى المهيب !

حضرت لإجابة طلباتك فأطلب ما تشاء ! إن أطيع

أو أسيح ، أو أقفز فى النار ، أو أركب

مِن السحب المَكْرُورَة ! سوف ينهض بأصعب المهام التى تأمر بها

خادمك آريل ورفاقه من أبناء الجان !

إروسبيرو : قل يا عفريت ! هل نَفَلْتِ حَرْفِيَا أوامرى بإثارة العاصفة ؟

آريل : بالحرف الواحد يا سيدى ! ركبَت سفينة الملك ،

كنت أقفز من مقدمتها ، إلى وسطها ، ثم إلى سطحها ،

وأدخل كل غرفة فى صورة لهب يثير الرعب !

كنت أنقسم أحياناً إلى ألسنة من النار

حتى تلتهب فى عدة أماكن ، على السارية العليا

والقلوع ومقدمة السفينة ، بحيث يستقل كل لهب نفسه

ثم تلتقى وتتدمج ! لم تكنْ تفوقنى فى السرعةِ بروقُ جوبيتر ،

وهى التى تنذرُ بهزيم الرعدِ القاصفِ ، بل كَادَ سَنَا بَرْقِي اللَّمَّاحُ

يذهبُ بالابصار ! كانت النيران وأصوات طَقَطَقَةِ

الكِبْرِيَّتِ المشتعلِ الهادرِ تحاصرُ - فيما يبدو - ربَّ البحرِ الجبار

وتجعلُ أمواجهَ الجسورةَ ترتعدُ ، بل وحريرته الثلاثية المخيفة أيضاً !

إروسبيرو : قل لى أيها العفريتُ الجميل ! هل كان من بينهم

من أبلدى الصلابة ورباطة الجأش ، فلم يصبه الضجيجُ  
بلوثة في العقل ؟

آريل : لم يَسَلِّمْ أحد من حُمى الجنون ! بل سلك كل منهم  
مسلك اليأس ! وألقى الجميع أنفسهم - فيما عدا البحارة - ٢١٠  
في البحر المالح وهو يرغى ويفزئ ! لقد تركوا السفينة  
التي جعلتها شعلة ملتهبة ! أما فرديناند ، ابن الملك ،  
فقد انتصبَ شعرُ رأسه ، فأصبحَ مثْلَ عيدانِ القصبِ !  
وكان أولَ من قَفَزَ في الماء وهو يقول  
”هل خَلَّتْ جهنم من الشياطين فجاءوا كلهم هنا ؟“

بروسبيرو : أحسنت أيها العفريت ! ولكن هل كان ذلك قريباً من الشاطئ ؟  
آريل : كل القرب يا سيدى !

بروسبيرو : وهل نَجَوْا جميعاً يا آريل ؟  
آريل : لم يَفْقِدْ أحدٌ شعرةً واحدة ! ولم تُلَوِّثْ ملابسهم الواقعة ،  
بل على العكس ، ازدادت نُفُوسُهُمْ ، وَقَعَلَتْ ما طَلَبَتْهُ منى ،  
فَفَرَّقَتْهُمْ في جماعاتٍ في أنحاء الجزيرة . وأما ابن الملك ، ٢٢٠  
فقد أتيتُ به إلى البرِّ بنفسى ، وتركته يبتدرُ في الهواء ،  
ويتنهَّدُ في ركنٍ منعزلٍ من الجزيرة ، جالساً .  
وعاقلاً ذراعيه في حزن على صدره هكذا !

[ يحاكيه ]

بروسبيرو : أخْبِرْنِي ماذا فعلت بسفينة الملك ، والبحارة ،  
وباقى الأسطول ؟

- آريل :** سفينةُ الملكِ فى العرفاءِ سالمة ،  
 خبأتها فى الخليجِ المعنيق ،  
 حيث استدعيتنى مرةً فى منتصفِ الليل  
 لأحضر الندى من جزائرِ برمودا ، ذات الأعاصيرِ الدائمة ،  
 ٢٣٠ كما خبأتُ الملاحين فى مخازنِ السفينة ،  
 حيث يتامون من شدة الإرهاق ومن تعويذتى السحرية ،  
 وأما باقى سفنِ الأسطولِ التى كنتُ فرقتها  
 فقد اجتمعت من جديد ، وهما هى تطفو  
 على صفحةِ الماءِ فى البحرِ المتوسط ، وقد سادها الحزنُ ،  
 فى طريقِ عودتها للوطن فى نابولى ،  
 بعد أن ظنَّ الملاحون أنهم شاهدوا غرقَ سفينة الملك ،  
 وهلاكَ ذلك الرجل العظيم نفسه !
- بروسبيرو :** اسمع يا آريل ! لقد قمت بالمهمة خير قيام ، ولكن هناك  
 المزيد ! كم الساعة الآن ؟
- آريل :** تجاوزنا منتصفِ النهار !
- بروسبيرو :** بساعتين على الأقل ! يجب أن نستغل الوقت حتى السادسة  
 ٢٤٠ خير استغلال
- آريل :** عملٌ آخر ؟ ما دمت تكلفنى بالمزيد ، دعنى أذكرك  
 بوعدك الذى لم تتجزه حتى الآن !
- بروسبيرو :** ماذا أغضبك الآن ؟ ماذا تريد ؟
- آريل :** حريتى !

- إروسييرو :** قبل انقضاء الملة المحددة ؟ محال !
- آرييل :** أرجوك تذكر أنني خدمتك على أفضل وجه ،  
لم أكذب ، ولم أخطئ ، ودون شكوى أو تذمر !  
لقد وعدتني بإنقاص المدة سنة كاملة !
- إروسييرو :** وهل نسيت العذاب الذي خلصتك منه ؟ ٢٥٠
- آرييل :** لا !
- إروسييرو :** بل تنسى ذلك ! وتستكثر أن تمشي على الطين في  
قاع البحر المالح العميق ، أو تركب متن ريح الشمال الباردة ،  
أو تؤذى لى المهام في عروق الأرض التي جمدها الصقيع !
- آرييل :** لا يا سيدى !
- إروسييرو :** لا تكذب أنها الخيث ! هل نسيت الساحرة الشريرة -  
سيكوراكس ؟ تلك التي تقوس ظهرها  
شيخوخة وحسدا ! هل نسيتها ؟
- آرييل :** لا يا سيدى !
- إروسييرو :** بل نسيتها ! أين وُلدت ؟ تكلم ! قل لى الآن ! ٢٦٠
- آرييل :** فى مدينة الجزائر يا سيدى !
- إروسييرو :** حقاً ؟ لا بد أن أذكرك بما كنت عليه مرة فى الشهر !  
فانت تنسى ! كانت سيكوراكس هذه ساحرة ملعونة ،  
وقد نُفيت من الجزائر بسبب ضرورها العديدة ،  
وفظائع سحر لا تحتملها مسمع الإنسان ،  
وقد نقوها ولم يحكموا عليها بالإعدام لسبب ما !

صحيح ؟

آزبيل : نعم يا سيدى

إروسبيرو : وقد أتى البحارة بهذه العجوز التى حَمَلَتْ

٢٧٠ فكست الزرقة جفونها وتركوها هنا ! وكنت أنت ، كما

قلت لى ، خادماً لديها قبل أن تصبح عبداً لى !

ولكنك كنت عفريناً رقيق الإحساس ، فرَقَصْتَ

تنفيذ أوامرها الأرضية الكريهة ، فثارت ثأفرتها ،

واستعانت بمساعديها الأشداء ، وحبَّسَتْكَ

فى شق شجرة من أشجار الصنوبر ،

فأطبق عليك الشق ، وظللت تتألم فيه حياً

طيلة اثنتى عشرة سنة !

وماتت الساحرة فى أثنائها ، وتركتك فى الشق !

٢٨٠ ولكم صَدَّرَتْ منك أناتُ الألم المتوالية السريعة

مثل ضربات عجلة الساقية للماء !

ولم تكن الجزيرة قد شَرَّقَتْ بوجهِ إنسانٍ

يخطو على ظهرها ، باستثناء ذلك الابن الذى وَلَدَتْهُ هنا !

ذلك الجرو الأرقط !

آزبيل : نعم ! كاليان ! ابنها !

إروسبيرو : نعم ! ذلك الغنى ! كاليان هذا الذى أصبح خادماً لى .

لا يعرف خيراً منك لدى العلاب

الذى وجدتك فيه ! كنتَ تَنْ أُنَيْتَا

يجعل الذئاب تعوى ، ويخترق صدور الدبية التى

لا يهدأ لها غضب ! لقد كان عذاباً جليداً

٢٩٠ بمن حُقت عليهم اللعنة ، ولم يكن بمقدور سيكوراكس

أن تنجيك منه ! بل إن قوة سحرى أنا -

عندما وصَلْتُ وسمِعْتُكَ - هى التى فلَّقت شجرة الصنوبر

وأخَرَجَتْكَ منها !

آرييل : وأنا لك شاكر يا سيدى !

بروسبيرو : إذا تَلَمَّرتَ من جليدٍ فسوفَ أشتقُ شجرة بلوطٍ

وأحشركُ فى الشقِّ وسَطَ عقْدِ الفروع

حتى تعوى اثنى عشر شتاءً كاملة !

آرييل : اغفرْ لى يا سيدى ! ولسوفَ أطيعُ أوامرك

وأقومُ بمهامِّ العفريتِ بكرمِ النبلاء !

بروسبيرو : إن صِلَّتْ أَطْلَقْتُ سراحك بعد يومين !

٣٠٠ آرييل : هكذا يكونُ كرمُ سيدى النيل ! ماذا أفعل ؟

قل لى ! ماذا أفعل الآن ؟

بروسبيرو : اذهبْ وتحوَّكْ إلى صورةِ حوريةٍ

من حوريات البحر ! وبحيث لا تراك إلا

عيوننا أنا وانت فقط ! كن خَفِيًّا

على كل عين أخرى ! اذهبْ واتَّخِذْ هذا الشكل

وارجعْ إلينا به ! اذهب ! هيا ! انطلقْ بهمة !

[يخرج آرييل]

اصحى الآن يا حبيبتى ! استيقظى ! لقد نمت طويلاً !

**ميراندا** : [تصيح] أه غرابة قصيتك أنفكت جفونى !

**بروسبيرو** : انقضى النوم عنك ! هيا بنا !

٣١٠ سوف نزود كاليبان - عبدى - وإن لم يُجِبنا يوماً

إجابة طيبة !

**ميراندا** : إنه وعد يا أبى ، ولا أحب أن أراه !

**بروسبيرو** : فليكن ! ولكن أحوالنا لا تسمح لنا أن نستغنى عنه !

فهو يوقد لنا النار ، ويأتينا بالحطب ،

ويقوم بوظائف مقيمة لنا . أنت يا عبد ! كاليبان !

أنت يا طين ! تكلم !

**كاليبان** : [ من خارج المسرح ] لديكم حطب كاف فى الكهف !

**بروسبيرو** : اخرج من كهفك أقول ! لدى مهمة أخرى لك !

اخرج أيتها السلحفاة ! متى ؟

[ يعود أرييل فى شكل حورية بحرية ]

أه ! أرييل ! ما أبدعك أيها العفريت ! وما أشد ذكاءك !

٣٢٠ تعال حتى أهنس فى أذنك !

**أرييل** : سمعاً وطاعة يا مولاي !

[ يخرج أرييل ]

**بروسبيرو** : كاليبان ! يا عبداً مسموم اللسان ، أنجبه الشيطان نفسه

من أمك الساحرة الخبيثة ! أخرج من كهفك الآن !

[ يدخل كاليبان ]

**كاليبان :** فليزولْ عليكما أختبُ ندىَ جَمَعَتُهُ أُمى

بريش الغرابِ من المستنقعِ الفاسدُ ! ولتهبْ عليكما

الريحُ الجنوبيةُ الغربيةُ وتملأُ الجسدُ بالثور !

**بروسيريو :** سأعاقبكُ على هذا بتقلصاتٍ ووَحَزَاتٍ تحبسُ

أنفاسكُ بالليل ! وبأشواكٍ فتألفُ العفاريثُ حتى الصباح !

لسوف تُلْسَعُكَ مثلُ إِبِرِ النحل الذى

يملأُ قُرْصَ العسلِ ، وكلُّ لَسْعَةٍ أشدُّ إيلامًا

من إِبِرِ النحل الذى يصنعُ ذلك القُرْصُ !

**كاليبان :** دعنى أتناول غَدَائى ! لقد رَرْتُ هذه الجزيرةَ عن أُمى

ميكوراكس ، وها أنت تَغْتَصِبُها منى !

لقد تغيرتُ كثيرًا ! فعندما جئتُ أول الأمر كنتُ عطوفًا على ،

ترعانى خير رعاية ، وتقدم لى الماء الحافل بالوان التوت ،

وتعلمنى اسم الضوء الأكبر الذى يتوهج بالنهار ، والأصغر الذى

يسطع ليلاً ، فأحْبَبْتُكَ ، وأطعمتُكَ على

أحوال الجزيرة كلها ، على يتابع الماء العذب ،

والبرك المالحة ، والأراضى الخصبة والقاحلة ،

فلتيتى ما فعلت ! بل على اللعنة لذلك !

وها أنذا أدمو عليكما بكل خباثتِ سحرِ ميكوراكس !

ولتتقضْ عليكما الضمادُ والخنافسُ والخفافيش !

وهل لكما من الرحمة غيرى ؟ لقد كنتُ الملكُ الأوحدُ

على ذاتى ، فإذا بك تحبسنى فى هذه المحطِّرة الصخرية الصماء

وتحرمنى من بقية الجزيرة !

**إروسيرو :** أيها المبد والكذاب الأشر ! يا من يستجيب للعصا

لا للعطف ! لقد عاملتك رغم انحطاطك بشفقة ورحمة !

وأسكتك معى فى الكهف حتى تطأرت وحاولت انتهاك

عفة ابنتى !

**كاليبان :** مرحى مرحى ! ليتنى نجحت ! لو لم تمتعنى

لامتلات الجزيرة بثرية كاليبان !

**ميراندا :** عبدٌ حقيرٌ من المحال أن يطع فيه الخير ،

بل هو قادر على تقبل كل شر ! لقد رثيت لحالك ،

واجتهدت حتى علمتك الكلام ، وكنت أعلمك فى كل ساعة

شيئًا جديدًا ! وعندما كنت تجهل أيها المتوحش

معنى ما تقول ، بل تُردد أصواتًا

لا معنى لها مثل الحيوان الأعجم ،

وهبتك الكلمات التى تُفصحُ بها عن مقاصدك ،

ولكن دناءة طبيعك ذات حقارة

ترفضُ الطبايعُ الكريمة أن تُزاملها ،

على الرغم بما تعلمته. وهكذا كنت جديرًا

بالحبس فى هذه الصخرة ، وإن كنت تستحق

ما هو أكثر من السجن !

**كاليبان :** بفضل تعليمى اللغة ، أصبحتُ أعرفُ كيف

أسبُّ وأشتُم ! فليكن الطاعون الأحمرُ

جزءاً من علمنى اللغة !

**پروسيرو :** انطلق يا ابن الساحرة ! احضر الحطب واسرع !

فهناك مهام أخرى ! أنتستف بكلامى يا شرير ؟

٣٧٠ إن أهملت الواجب أو قمت به على مضض

فسوف أصيب عضلاتك بالتقلصات المؤلمة ،

واملؤ عظامك بالأوجاع ، حتى ترتفع صيحاتك الهادرة

فترتعد الوحوش لسماعها بباب كهفك !

**كاليبان :** لا لا أرجوك ! [جانباً] لابد أن أطيعه ! ففوة سحره

قادرة على هزيمة رب الشر الذى علم والدتى

واسمه ميتوس ، بل واستعباده !

**پروسيرو :** هيا أيها العبد اطلق !

[ يخرج كاليان ]

[ يعود آريل ، فى ثوب الاختفاء ، يعزف الموسيقى

ويقفئ ، ولوردناتد يتبع صوت الموسيقى دخالاً ]

#### أغنية آريل

هَيَا هَيَا لِلرَّمْلِ الْأَصْفَرِ

وَلِيُمْسِكْ كُلُّ بَيْتٍ الْآخَرَ

وَاحْنُوا الْقَامَاتِ تَحِيَّةَ حُبِّ

٣٨٠ مِنْ عِنْدِ الشُّقَّةِ إِلَى الْقَلْبِ

فَإِذَا هَذَا السَّوْجُ الثَّائِرُ

تَرُقْصُ رَقْصَ الْحَذَقِ الْمَاهِرِ

أَيْتَهَا الْجِنَّاتُ الْحُلُوهُ  
رَدَدَنَّ قَسْرَارَ الْغَنُوهُ  
أَصْغُرُوا أَصْغُرُوا

الغزال : هَوَّهُوا هَوَّهُوا  
أرييل : هَذَا كَلْبٌ حِرَاسَتِيَا يَبِيعُ  
الغزال : كوكو كوكو ! كوكو كوكو !  
أرييل : هَذَا السِّدِّيكُ الْمَرْهُو يَصْدَحُ !

فرديناند : تَرَى أَيْسَنَ أَسْمَعُ هَذَا الْخِنَاءُ ؟  
أَفَى الْأَرْضِ أَمْ فِي ثَنَائِيَا الْهَوَاءُ ؟  
ولَكِنْ تَوَقَّفْ صَوْتُ النِّغَمِ !  
وَكُنَّانَ وَلَا شَكَّ لَحْنٍ وَلَا مِ  
لَرَبِّ عَلَى أَرْضِ مَلَى الْجَزِيرَةِ !  
وَكُنْتُ جَلَسْتُ عَلَى الشَّطِّ أَبْكِي  
وَفَاءَ الْمَلِكِ الْغَرِيقِ . . أَيْي !  
فَإِذْ بِاللُّحُونِ تَسِيرُ الْهُوَيْنَا  
عَلَى صَفْحَةِ الْمَاءِ تَسَابُ جَنِّي  
تُخَفِّفُ مِنْ غَضَبَةِ الْمَاءِ حَوْلِي  
وَتَمْسَحُ بِاللُّحْنِ أَحْزَانُ قَلْبِي  
بِلِقَائِهَا الْعَنْبِ مِنْ كُلِّ صَوْبِ  
وَإِذْ بِي أَسِيرُ وَرَاءَ اللَّحُونِ  
بَلَى ! إِنَّهَا قَدْ أَتَتْ بِي هُنَا

لحيثُ انتهى صوتُ ذاكَ النَشِيدِ  
ولكنْ لَأَسْمَعْ فِها هُونا مِنْ جَدِيدٍ !

### اغنية آرييل

قِساماتُ خمسٍ كاملةٌ عَمُقُ فِرَاشِ  
أبيكَ الرَّاقِدِ فى قاعِ البَحْرِ الآنَ  
مِنْ عَظَمِ الوَلَدِ يَنمو المَرْجَانُ  
عَيْنَاهُ تَحَوَّلَتَا فِهما هاتانِ السُّلُوتانِ  
لا يَدَوِي شَيْءٌ مِنْ ذاكِ الإنسانِ  
إِلّا وَتَحَوَّلَ فى البَحْرِ إلى  
شَيْءٍ غالٍ وَغريبِ الشَّانِ !  
فإنَّكَ مَضَّتِ السَّاعَةُ دَوَى صوتِ رَنانٍ :  
ناقوسُ النِّعَى بِأَيْدِي حُورِيَّاتِ البَحْرِ  
دِنْدِنُ دِنْدِنُ !

: القوار

أصغُوا ! إني أَسْمَعُها الآنَ !

: آرييل

دِنْدِنُ دِنْدِنُ - دِنْدَانُ !

: القوار

إن الاغنية تشير إلى أبى الغريق !

: فوجيناند

لا ! ليس ذلك من أصوات البشر ، ولا من الحان

٤١٠

الأرض ! إذ أَسْمَعُها الآن فوق رأسى !

[[إلى ميراندا]] ارفعى ستائر عينيك ذوات الأهداب

: بروسبيرو

وقولى : ماذا تبصرين أمامك ؟

ميراندا : ما هذا ؟ عفريت من الجن ؟ يا عجباً كم يتلفت حوله !

صدقني ! لقد اتخذ صورة إنسية جميلة ، ولكنه عفريت !

**بروسبيرو** : لا يا فتاتي ! إنه يأكل وينام ويتمتع بالحواس

مثلنا تمامًا ! هذا الفتى الذي تربته

كان على ظهر السفينة التي غرقت ، ولولا ما اكتسبه

من حزن - فالحزن ينهش الجمال - لقلت إنه وسيم !

لقد فقد رفاهه ، ويجرب الأرجاء بحثًا عنهم !

٤٢٠

**ميراندا** : أكاد أقول إنه ملك كريم !

فلم أشاهد بين البشر من يدانيه سموًا !

**بروسبيرو** : [جانبًا] يبدو أن سحري قد نجح ، وبالصورة التي

أريدها ! أيها العفريت ! أيها العفريت البديع ! سأطلق

سراحك بعد يومين مكافأة على ما فعلت !

**فريديناند** : [يرى ميراندا] هذه ولا شك هي الربة التي عرقت لها

تلك اللحون ! اقبلني دعائي واخبريني إن كنت تقيمين هنا ،

وأرشدني إلى سبل العيش في هذه الجزيرة !

أما مطلبى الأول ، وإن ختمت به مطلبى ،

٤٣٠

فهو أن أعرف منك - يا أحجوبة الدنيا -

إن كنت متزوجة أم لا ؟

**ميراندا** : لست أحجوبة يا سيدى ولست متزوجة !

**فريديناند** : تتكلمين لفتى ؟ يا حبيبًا ! أنا أعلى من يتحدث بها

وليتي الآن بين أهلها

**بروسبيرو** : لا أنهم ؟ أعلامهم ؟ وماذا يكون موقفك

لو سمعك ملك نابولي تقول هذا الكلام ؟

**فرديناند :** أظن كما أنا ، فى وحشتى ، أتعجب من حديثك  
عن ملك نابولي ! أما إذا كان يسمعى فلا شك فى ذلك !  
فلقد أصبحت ملك نابولي ، بعد موت أبى الذى أبكىه ،  
بعمون لا تجف دموعها ، بعد أن شاهدته يفرق !  
**ميراندا :** وا أسفا !

**فرديناند :** بل وجميع الكبار معه ، مثل دوق ميلانو وابنه الجميل !  
**إروسيميرو :** [جانباً] يستطيع دوق ميلانو وابنته الأجل أن يمارضاك  
فى ذلك ، ولكن الوقت غير مناسب ! لقد تبادلوا الحب  
من أول نظرة ! آرييل الرقيق ! سأطلق سراحك  
لقاء ما فعلت ! [ إلى فرديناند ] تبقى كلمة يا سيدى !  
أظن أنك ارتكبت خطأ ما ! كلمة على انفراد !

[ يهمس له على انفراد ]

**ميراندا :** لماذا يكلمه أبى بهذه الخشونة ؟ إنه ثالث رجل  
أراه فى حياتى ! وأول من يخفق قلبى بحبه !  
فليشفق علينا والذى ، حتى يحيل إلى ما أميل إليه !  
**فرديناند :** إن كنت لم تتزوجى بعد ، ولم يرتبط قلبك بأحد ،  
فسوف أجعلك ملكة على نابولي !  
**إروسيميرو :** صبراً يا سيد ! لم أحادثك بعد !  
[جانباً] كلاهما تحت سلطان الآخر ، ولكن الأمر يجرى  
بسرعة لا تليق ، ولابد أن أضع بعض العقبات

- فى سبله ، فما يسهلُ الحصول عليه تهبطُ قيمته !  
 [إلى فرديناند] كلمة أخرى أقول ! وأمرُك أن تُصغى إلى !  
 إنك تفتصبُ لقبَ غيرك ، وما جئتُ هذه الجزيرة  
 إلا كجاسوسٍ يطمعُ فى انتزاعها من يدى أنا .. مالِكها !
- فرديناند** : كلاً ! وأقسمُ بحقِ رجولى !
- ميراندا** : لا يمكنُ للشَّر أن يقيمَ فى مثلِ هذا المعبدِ الجميلِ ! ٤٦٠  
 فإذا كان لروحِ الشَّر مثلُ هذا المَسْكَنِ الجميلِ  
 فسوف يطردُها الخيرُ ويحلُّ محلُّها فيه !
- پروسييرو** : اتبعنى ! لا تُدافعى أنتِ عنه ، فهو خائن ! هيا !  
 سأوثقُ قدميك وعنقك معاً !  
 سأسقيك ماء البحر ، وأطعمُك محار الجداول والغدران ،  
 والجذور الذابلة ، وقشور ثمار البلوط ! اتبعنى !
- فرديناند** : كلاً ! لن أقبلَ هذا الطعامَ والشرابَ حتى  
 أرى لعدوى سلطاناً أقوى !
- ميراندا** : أرجوك يا والدى الحبيب ! لا تنهرونى فى إيدائه ٤٧٠  
 فهو ذو نبل ولا يعرف الجبن !
- پروسييرو** : عجباً ! طفلى تعلمنى ؟ أحمد سيفك يا خائن !  
 يا من تتظاهر بالشجاعة ولا تجرؤ على الضرب !  
 فلقد شل الشعور بالذنب ضميرك ! كفى هذا التأهب للدفاع !  
 إذ أستطيع تجريدك من السيف بهذه العصا !
- ميراندا** : أترسل إليك يا أبى !

- إروسيزرو** : ابتعدى يا ابنتى واتركى ملابسى !
- ميراندا** : أشفق عليه سيدى ، وأنا أضمنه لك !
- إروسيزرو** : اسكى ! لو قلت كلمة أخرى فسوف أعتقك ،
- بل وأغضب منك ! يا عجباً ! هل تدافعين عن محتال ؟ كفى ! ٤٨٠
- تظنين أنه لا يوجد مثل له ، لأنك لم تشاهدى قبله
- إلا كاليبان ؟ يا لك من بلهاء !
- إذ قورن هذا بمعظم الرجال بدا مثل كاليبان !
- وإذا قورنوا به كانوا ملائكة !
- ميراندا** : قل إذن إن مشاعرى فى غاية التواضع ،
- فلا أطمح إلى من هو أوسم !
- إروسيزرو** : [إلى فرديناند] هيا معى ، وأطعنى ! فقد ارتخت عضلاتك تماماً !
- بل فقدت قوتها وأصبحت مثل عضلات الأطفال !
- فرديناند** : هذا صحيح ! فالقيود تشد قواى كلها كأننى أحلم !
- ولكن فقدان والدى ، والضمف الذى أحسه ، ٤٩٠
- وغرق جميع أصدقائى ، وتهديدات هذا الرجل
- الذى يخضعنى لسيطرته - كل هذا يهون إذا استطعت ،
- وأنا حبيسٌ ، أن أشاهد هذه الفتاة ، ولو
- مرة كل يوم ! فلينعم الأحرار بأركان الأرض !
- أما أنا فتكفينى حلود هذا السجن وحسب !
- إروسيزرو** : [جانباً] نَجَحَتْ الخُطَّةُ ! [إلى فرديناند] هيا معى !
- [إلى آرييل] أحسن صنماً يا آرييل الرائع ! [إلى فرديناند] اتبعنى !

[إلى آرثيل] استمع إلى ما سوف أكلفك به من مهام !

**هيراندا :** [إلى فرديناند] اطمن ! طبع والدي أفضل يا سيدي

٥٠٠

مما يوحى به حديثه ! وليس من عادته

أن يفعل ما فعل الآن !

**يوسبيرو :** [إلى آرثيل] سنتعم بحرية الرياح في الجبال ،

بشرط أن تنفذ جميع ما أطلبه - وبلقة !

**آرثيل** وبالحرث الواحد !

**يوسبيرو :** [إلى فرديناند] هيا ! اتبعني ! [إلى ميراندا] لا تدافعي عنه !

[يخرجون]

### نهاية الفصل الأول

## الفصل الثاني



## المشهد الأول

[جانب آخر من الجزيرة]

[بدخل ألونزو ، وسيباستيان ، وأنطونيو ، وجونزالو ، وأدريان ،  
وفرانسيسكو ، وآخرون ]

جونزالو : أرجوك ، سيدى ، أن تطرح الأحزان ! فهناك ما يدعوك

بل يدعونا جميعاً للفرح ! نجاتنا أهم مما ضاع منا

بل تفوقه كثيراً ! أما دواعى حزننا فثائلة !

تشاركنا كل يوم فيها زوجة بحار ما ،

والملاحون العاملون لحساب تاجر ما ، والتاجر ذاته -

الجميع يكابدون الحزن نفسه ! وأما عن المعجزة ،

أى نجاتنا من الهلاك ، فلا يذكرها مثلنا

إلا القليل من ملايين البشر ! إذن فوازن سيدى بحكمة

بين ما فقدناه ، وما يُعزّينا عن فقدّه !

ألونزو : اسكت أرجوك ! ١٠

سيباستيان : [جانباً إلى أنطونيو] يتلقى التسرية مثل الحساء البارد !

أنطونيو : [جانباً إلى سيباستيان] ولن يتركه من يسرى عنه !

سيباستيان : [جانباً إلى أنطونيو] إنه يشحن زنبرك الساعة ! ساعة بديته !

وسوف تلقى بعد قليل !

جونزالو : سيدى !

- سباستيان : [جانبا إلى أنطونيو] أول دقة ! عد معي !
- جونزالو : إن حَزَنَ الإنسانُ على كل ما ينزل به ، فسوف يأتيه -
- سباستيان : دولار !
- جونزالو : دُورًا ! صدقت وإن لم تقصد ! ٢٠
- سباستيان : بل أنت حرّفت الكلمة فبدلت ذات حكمة !
- جونزالو : [للملك] وإذن يا مولاي -
- أنطونيو : تَبًا له من مبذر للكلمات !
- الونزو : أرجوك أن تقصد !
- جونزالو : قد انتهيت ولكن -
- سباستيان : ما زال يتكلم !
- أنطونيو : فلتسrahن : من منهما سيبدأ الكلام ؟ هو أم أدريان ؟ وليكن
- الرهان ذا قيمة !
- سبستيان : الديك العجور !
- أنطونيو : بل الكتكوت الصغير ! ٣٠
- سبستيان : موافق ! وقيمة الرهان ؟
- أنطونيو : ضحكة !
- سبستيان : موافق !
- أدريان : رغم أن هذه الجزيرة ، على ما يظهر ، صحراء -
- أنطونيو : (يضحك) ها ها ها !
- سبستيان : إذن أخذت قيمة الرهان !
- أدريان : [مستمرًا] ورغم أنها لا تصلح للإقامة ، ونتملذ الوصول إليها تقريباً -

- سيباستيان : فإنها ، مع ذلك -
- انريان : فإنها ، مع ذلك -
- 40 انطونيو : ما أيسر استكمال العبارة عليه !
- انريان : تتسم قطعاً بصفاء الجو ، في رقة ورهافة واعتدال !
- انطونيو : اعتدال كانت فتاة فيها رقة
- سيباستيان : ورهافة ، على نحو ما أقتى بأسلوب العلماء !
- انريان : فالهواء يرسل أنفاسه فائقة العذوبة .
- سيباستيان : كان لديه رتتين ، فاسدتين !
- انطونيو : نعم ، أو يحمل العبير من مستنقع .
- جونزالو : فكل شيء هنا مفيد للأحياء
- انطونيو : صحيح ، إلا وسائل العيش
- 50 سيباستيان : بل لا يوجد منها شيء ، أو قل أقل القليل !
- جونزالو : ما أغزر ما يبدو الكلا وما أشباه وما أيتع خضرته !
- انطونيو : الأرض سمراء بالفعل
- سيباستيان : وبها عين خضراء !
- انطونيو : لا يقوته الكثير !
- سيباستيان : إلا الحقيقة ! فلا يصيب شيئاً منها !
- جونزالو : أما الغريب المجهب حقاً - بل الذي لا يكاد يصدق -
- سيباستيان : مثل الكثير من الغرائب والعجائب
- 60 جونزالو : فهو أن ملابسنا التي تشربت ماء البحر ، لا تزال على نضرتها ،
- ولا تزال زاهية كأنما لم ينغرها ماء البحر ، بل صُبتْ بالوانٍ جليدة !

- انطونيو** : لو قُدرَ لاحد جيويه أن ينطق لأعلن أنه يكذب !
- سباستيان** : نعم ! أو لَعَمَدَ إلى إخفاء كذبه فيه !
- جونزالو** : يخيل إلى أن ثيابنا الآن على حالها من النُضرة الأولى ، عندما لبسناها أول مرة في تونس ، في حفل زفاف كلاريسيل ، ابنة الملك الحسنة ، على ملك تونس .
- سباستيان** : لقد كان زفافاً جميلاً ! وها قد انتعشت أحوالنا في طريق العودة ! ٧٠
- انريان** : ما ران عرش تونس من قبل مثل هذه الملكة !
- جونزالو** : منذ زمن دايدو الأرملة .
- انطونيو** : الأرملة ؟ لمن الله الكلمة ! ما الذي أتى بها ؟ دايدو الأرملة !
- سباستيان** : ولنفترض أنه قال الأرملة إيناس أيضاً ! ماذا يضيرك؟ وكيف تغضب لذلك ؟
- انريان** : هل قلت الأرملة دايدو ؟ هذا يدعوني إلى دراسة الموضوع ، فلقد كانت ملكة على قرطاج لا على تونس !
- جونزالو** : تونس اليوم يا سيدي هي قرطاج الأمس ! ٨٠
- انريان** : قرطاج ؟
- جونزالو** : نعم وأؤكد لك . . قرطاج !
- انطونيو** : لفظه أقوى من القيثارة المجهيب الذي لوفعت على أنغامه الأسوار .
- سباستيان** : لقد رفع الأسوار والمنارل أيضاً !
- انطونيو** : لقد يَسَّرَ حدوث المحال ! فما الذي يَسِّره الآن ؟
- سباستيان** : أظن أنه سيفضح هذه الجزيرة في جيبه ويعود بها إلى المنزل ، ويعطيها لابنه ، باعتبارها تِفاحة !

- أنطونيو : ثم يرمى البلور في البحر حتى تثبت جزراً أخرى !!
- جوزالو : نعم ! [تونس هي قرطاج ] ٩٠
- أنطونيو : نطقت أخيراً ؟!
- جوزالو : [إلى ألونزو] كنا نتحدث يا سيدى عن ملابسنا التي لا تزال  
نفسيرة مثلما كانت في حفل زفاف ابنتك في تونس ، التي  
أصبحت الآن ملكة !
- أنطونيو : وأفضل من جلس على عرشها !
- سياسيتيان : باستثناء الأرملة دايدو - أرجوك !
- أنطونيو : آه ! دايدو الأرملة ! الأرملة دايدو - طبعاً !
- جوزالو : أليس صدارى يا سيدى نضيراً مثلما كان في أول يوم ارتديه ؟  
أقصد النضرة النسيية !
- أنطونيو : وُقِّت في اختيار الكلمة الأخيرة ! ١٠٠
- جوزالو : عندما ارتدته في حفل زفاف ابنتك ؟
- ألونزو : إنك تحشر هذه الكلمة في أذنى ، ولكن عقلى  
لا يشتهيها ولا يستسيغها ! ليتنى ما ذهبت  
لتزويج ابنتى هناك ! ففى طريق العودة فقدت ابنتى ،  
وأظن أننى فقدتها هى أيضاً ! فهى تعيش بعيداً كل البعد  
عن إيطاليا ، وقد لا أراها من جديد أبداً !  
أواه يا وارث ملكى فى نابولى وفى ميلانو !  
أية أسماك غريبة تغذت بك ؟!
- فراشيسكو : ربما لا يزال على قيد الحياة ! لقد شاهدته ١١٠

وهو يضرب الأمواج من تحته ، ويركب ظهرها ،  
 كأن يتقدم رافعاً هامته فى الماء ، غير عابئ بعملائها ،  
 ويتلقى بصدرة أعلى الأمواج التى صادفته !  
 وظل يرفع رأسه الجسورة فوق الأمواج المصطخبة ،  
 ويجتذف بلراعيه القويتين ، بفريات شديدة ،  
 حتى وصل إلى البر ، حيث انحنت الصخور  
 فوق الشاطئ الذى أبليت الأمواج أطرافه ،  
 كأنما لتلقاه جاثيةً وترىحه من وعثائه !  
 لاشك عندى أنه وصل إلى البر سالمًا !

الونزو : لا لا ! لقد ذهب !

سبستيان : سيدى ! لا تلومنْ إلا نفسك على هذه الخسارة الكبرى

بعد أن رفضت أن تُنعم بابتك على أوروبا  
 وفضلت أن تتزوج فى تونس ، فحرمت عينيك رؤيتها ،  
 ودفعتهما إلى البكاء حزناً عليها !

الونزو : اسكت أرجوك .

سبستيان : ركعنا جميعاً أمامك ، والحيحنا عليك أن ترجع عن عزمك ،

والحسنا أنفسها وازنت بين بُغْضِ الزواج وطاعة الآباء  
 أى الكفتين ترجع ! وانعشى أن نكون قد فقدنا ابتك أيضاً  
 وإلى الأبد ! ولقد أدى ذلك إلى زيادة عدد الأرامل

فى ميلانو ونابولى زيادة كبيرة ، بل لن يستطيع العائدون من الرجال  
 تعويضها ! والخطأ خطوك أنت !

١٣٠

- الونزو : وأفدح الخسائر خسارتى !
- جونزالو : مولاي سيباستيان ! ما تقوله حق ، ولكنك تقوله بأسلوب فظ وفى غير الوقت المناسب !
- انك تنكأ الجرح بدلاً من تضميده !
- سيباستيان : هذا صحيح !
- أنطونيو : مثل جراح ماهر !
- جونزالو : الجو يكفهر يا سيدى الكريم عتقنا جميعاً إذا تكاثرت الغيوم فى وجهك
- سيباستيان : الجو يكفهر ؟
- أنطونيو : يكفهر جداً !
- جونزالو : لو توليتُ استعمارَ هذه الجزيرة ، يا مولاي -
- أنطونيو : لبذر فيها بذور الشوك .
- سيباستيان : أو بذور الحميض والخبيزة
- جونزالو : ولو أصبحتُ ملكاً عليها ، ماذا أفعل ؟
- سيباستيان : تنجو من السكر لعدم وجود النبيذ !
- جونزالو : سأصل إلى اسمى غاياتى فى هذه الجمهورية بمخالفة كل ما هو متبع ! سوف أحرّم التجارة بأنواعها ، وألغى القضاء ، والتعليم ، والغنى والفقر وتشغيل الخدم ، والعقود ، والموارث ، وحدود الأراضى ، وفلاحتها ، وزراعة الكروم ، وسألغى استخدام المعادن ، والقمح ، والنبيذ ، والزيت ،

- ١٥٠ : والمهن والحرف ، فيخلدو الرجال بلا عمل ، جميعاً ،  
والنساء أيضاً ، ولكن غفقات طاهرات ، ولا سيادة لاحد -
- سيباستيان : لكنه يود أن يصبح ملكاً ذا سيادة !
- انطونيو : إن ذيل جمهوريته ينسئ رأسها !
- جوزالو : وجميع الأشياء فى الطبيعة المألوفة سوف تؤنى أكلها  
دون عرق أو جهد . ولن يكون عنفنا خيانة أو جريمة  
أو سيف أو رمح أو خنجر أو مدفع أو نحتاج إلى أى آلة  
من آلات الحرب ، ولكن الطبيعة سوف تأتينا ،  
من تلقاء ذاتها ، بالوفرة والخير الكثير
- ١٦٠ : لإطعام أفراد شعبى الأبرار .
- سيباستيان : آلن يتزوج أفراد رعاياه ؟
- انطونيو : مطلقاً يا أختى ! فالكل عاطل ! بغايا وأوغاد !
- جوزالو : وسوف أبلغ الكمال فى حكمى لهم حتى أتجاوز العصر الذهبى!
- سيباستيان : فليحفظ الله جلالته !
- انطونيو : عاش جوزالو !
- جوزالو : كما إننى - هل تسمعننى يا سيدى ؟
- الونزو : اسكت أرشوك ! فكلامك عندى خواء !
- جوزالو : أصدق سموك كل التصديق ، وما قلت إلا لأتبع فرصة الضحك  
لهذين السيدين ، فبصدر كل منهما رقة حساسة رهيفة ، تدفعهما  
إلى الضحك من الخوّاء !
- ١٧٠ : انطونيو : كنا نضحك منك !

- جونزالو** : وأنا فى سياق هذا الهذر خَوَّاه بالقياس إليهما ، وهكذا تستطيعان  
أن تواصلوا الضحك من لا شيء !
- انطونيو** : يا لها من ضربة شديدة !
- سباستيان** : لولا أن السيف وقع على بطنه !
- جونزالو** : أنتما من معدن أصيل ، وقد تحولان القمر عن فلكه إن ظل فيه  
خمس أسابيع دون تغيير وجهه !
- [يدخل كريبل - فى خفاء - يمزف موسيقى رزينة]
- سباستيان** : نحول مسار القمر ، ثم نصطاد الطيور النائمة بمضاربنا فى الظلام ! ١٨٠
- انطونيو** : أرجوك يا مولاي الكريم .. لا تغضب !
- جونزالو** : لا لا ! أؤكد لكما ! لن أغامر بسمعتي واشتهاري بالمعقل ! لن  
أبدى مثل هذا الضعف ! وأرجو أن تضحكا حتى أنام ، إذ  
أحس بثقل فى الحواس !
- انطونيو** : تهيا للنوم إذن واسمعتا !
- [ينام الجميع فيما هذا الونزو ، وسباستيان وانطونيو]
- الونزو** : يا عجباً ! نام الجميع بهذه السرعة ؟ ليت عينيّ  
تتوليان ، وحدهما ، حبس أفكارى تحت الجفون ،  
بل أحسّ أنهما تريدان ذلك .
- سباستيان** : أرجوك يا سيدى ! لا تتجاهل تناقل الجفون ،  
إذ يندر أن يزور النوم أجفان الحزين ،  
فإن زاره أراحه وواساه .
- انطونيو** : سوف نتولى كلانا يا مولاي حراستك

أثناء راحتك ونسهر على سلامتك .

**الونزو :** شكراً لكما ! ما أروع هذا الثقل العجيب !

[ينام الونزو، يخرج أرييل]

**سباستيان :** ما أغرب النعاس الذى ملك حواسهم !

**انطونيو :** إنها طبيعة الجو هنا

**سباستيان :** إذن لماذا لا يغلق أجفاننا ؟ لا أحس بنفسى

ميلاً إلى النوم !

**انطونيو :** ولا أنا ! فحواسى يقظة ! لقد ناموا معاً كأنما اتفقوا على ذلك !

بل تهاووا كأنما أصابتهم صاعقة ! ماذا يمكن

يا سباستيان العظيم أن - [يتردد] ماذا يمكن أن - ولكن كفى ! ٢٠٠

ومع ذلك فأظننى أرى أفكارى فى وجهك ،

أى ما ينبغى لك أن تكون ! فالفرصة سانحة تتاديك

وخيالى القوى يرى تاجاً يهبط فوق رأسك !

**سباستيان :** ماذا تقول ؟ هل تتكلم وأنت نادم ؟

**انطونيو :** ألا تسمعنى أنكلم ؟

**سباستيان :** أسمعك ، ولا شك أنها لغة النوم ، وأنت تتكلم

فى نومك ! ماذا ذكرت الآن ؟ ياله من نوم غريب !

كيف تنام هذا النوم العميق وعينك مفتوحتان ،

وتظل واقفاً ، تتكلم وتتحرك ؟

**انطونيو :** سباستيان ! أيها الشريف النبيل ! ٢١٠

كيف ترك حفظك الرائع ينام - بل يموت -

وتغفر وأنت صاحٍ فقط ؟

**سيباستيان :** أنت تغطّ غطيطاً واضحاً - وله معانيه !

**انطونيو :** لست أمزح كما اعتدت .. ولكنني جاد ، عليك بالجد أيضاً

إن انتبهت لما أقول ! فإن فعلت تضاعف قدرك ثلاثة أضعاف !

**سيباستيان :** قل إنني الماء الساكن - لا يتقدم ولا يتراجع !

**انطونيو :** سأعلمك كيف تتقدم !

**سيباستيان :** علمني كيف ! فما وروثه من كسل علمني التراجع فقط !

**انطونيو :** ليتك تعلم فحسب مدى اهتمامك وإعزازك

للمغاية التي تسخر منها الآن ! وكيف يزيد تنكرك لها

من قبولها واحتضانها ! فكثيراً ما يفشل من يتراجع

بل ويهوى إلى القاع بسبب خوفه أو تكامله !

**سيباستيان :** أكمل حديثك أرجوك ! إن في عينيك وخديك

ما يدل على أهمية ما لَدَيْكَ ! بل أرى مولد فكرة

مخاضها عسير عليك !

**انطونيو :** ها هي ذى : لئن كان هذا النبيل الضعيف الذاكرة ،

والذي ستضعف ذكره أيضاً عندما يُوَارَى التراب ،

كاد أن ينجح في إقناعنا بأن ابن الملك حي يروق ،

فهو روح الإقناع ، وحرفته الوحيلة هي الإقناع ،

فمن المحال أن يكون قد نجا من الفرق ،

كما إنه من المحال أن يكون هذا النائم سابحاً في الماء !

**سيباستيان :** قد انقطع أملى في نجاته من الفرق !

**انطونيو :** لا تذكر انقطاع الامل ! فما أعظم الامل الذى يراودك !

فانقطاع الامل فى نجاته معناه انتعاش الامل الأعظم ..

الفائق ! بل الذى لا يرى الطموح نفسه ما يعملو عليه !

وإن كان من الصعب على بصره إدراك الغاية ! هل توافقنى

على أن فرديناند قد غرق ؟

**سيباستيان :** انتهى !

**انطونيو :** قل لى إذن من الوريث التالى لعرش نابولى ؟

٢٤٠

**سيباستيان :** كلارييل !

**انطونيو :** هذه ملكة تونس ! وهى تقيم فى مكان بعيد

يقضى الإنسان عمره راحلاً ولا يصل إليه ،

ولن تصلها أثباء نابولى إلا إذا حملت الشمس البريد ،

فالقمر أبطأ مما ينبغى ، بل لن تصل حتى يكبر الصغار

وتثبت اللّحى على ذقونهم ، ويفصلها عن نابولى بحر شاسع

كاد أن يبتلعنا جميعاً ، وإن أرجع بعضنا ،

بفضل القدر وحده ، حتى نقوم بدور مرسوم !

كان ما مضى يمثل المقدمة المكتوبة ، وأما المستقبل

ففى يدك ، وسوف أنهض به معك !

٢٥٠

**سيباستيان :** ما هذا كله ؟ ماذا تقول ؟ صحيح أن ابنة أخى

هى ملكة تونس ، ولكنها أيضاً واردة عرش نابولى ،

وبين المكانين مسافة ما !

**انطونيو :** مسافة طويلة ! ويبدو أن كل ذراع فيها يصبح :

”كيف تستطيع كلاريبيل أن تقتفى آثارنا

عائدة إلى نابولي؟ فلتمكث في تونس، وليستيقظ سباستيان!“

لكان الموت قد أخذهم الآن، في نومهم هذا! بل لن يزدوا

به سوءاً عما هم عليه! وهناك من يستطيع أن يحكم نابولي

مثل هذا النائم! ونبلاء يستطيعون الثروة طويلاً

ويلا داع مثل جونزالو هذا! بل إنني أستطيع

تعليم البيغاء أن يضارعه في عمق الألفاظ! ليتك تدرى

ما يدور بخاطري! فما أروع الفرصة التي

يتيحها النوم لانطلاقك! هل تفهمنى؟

**سباستيان:** أظن أنى أفهمك!

**انطونيو:** وكيف ترى ذاتك طالع سعلك؟

**سباستيان:** أذكر أنك خلعت أخاك بروسبيرو وأخذت مكانه!

**انطونيو:** صحيح! وانظر كيف تناسبنى ملابسى،

بل لقد أصبحت أكثر ملاءمة لى، كان خلعى فى حكم زملائى

وأصبحوا الآن من أتباعى!

**سباستيان:** لولا وخز ضميرك!

**انطونيو:** نعم نعم! وأين وخز ذلك الضمير؟

لو كان من دُملي فى قلبي، لبست حذاءً واسعاً!

ولكننى لا أحس بوجود ذلك الإله فى صدرى!

ولو كان بينى وبين ميلانو عشرون ضميراً

لأصبحت كقطع السكر التى تذوب فلا تعترضنى!

- ها هو ذا أخوك النائم ، وسوف يستوى بالأرض التي  
يرقد عليها ، إذا بات في حال لا تختلف كثيراً - أي إذا مات !  
وأستطيع أنا ، بهذا الصارم المطيع ، بل بثلاث بوصات فحسب ،  
أن أذيبه النوم الأبدى ! وفي الوقت نفسه ، تفعل أنت فعلى ،  
٢٨٠ فترسل تلك المضغة الهرمة ، أستاذ الحكمة [جونزالو] ،  
إلى عالم الرقاد السرمدي ، فلا يلومنا على ما فعلنا !  
أما سائر الرجال ، فسوف يستمتعون بنوازعنا  
كما تلتق القطرة قطرات اللين ! بل يوجهون عقارب الساعة  
إلى الوقت الذي تحدده ونراه مناسباً !  
سيباستيان : السابقة التي اعتمد عليها هي ما فعلته أنت !  
فكما حصلت يا صديقي العزيز على ميلانو  
سأحصل أنا على نابولي ! جرد سيفك ! ضربة واحدة  
تفكيك من دفع الجزية ، وتأتيك بحبي - حب الملك !  
٢٩٠ أنطونيو : فلنستل السيوفين معاً ، وعندما أرفع يدي ، أرفع يدك  
واهبط بها على جونزالو  
سيباستيان : نعم ولكن - كلمة واحدة

[يتحian جانباً للتهاس]

[يعود أرييل (غير مرئي) ويعلو صوت الموسيقى والغناء]

أرييل : مَوْلَايَ بِقَرْنِ السَّحَرِ رَأَى الْخَطَرَ الْمُحْلِقَ حَقًّا  
بِكَ يَا صَاحِبَهُ النَّائِمُ ! وَلِلذَلِكَ أَرْسَلَنِي قَوْرًا  
حَتَّى أَتَقَدَّ الْأَثْنِينَ وَإِلَّا كُذِّبَتْ خَطَّتُهُ بِذِكَا

[يغنى في الخلف جونزالو]

وَبَيْنَا تَقْطُ هُنَا فِى سَبَاتِكَ  
صَحَا مِنْ يُدَبِّرُ أَخْلَ حَيَاتِكَ  
وَلِلْوَقْتِ يَرْنُو وَيُلْحِظُ  
إِذَا كُنْتَ تَبْغِي الْحَيَاةَ قَبَادِرُ  
بِتَغْضِي نُمَامِي الْجُفُونِ وَحَادِرُ  
تَبْقُظُ ! تَبْقُظُ تَبْقُظُ

٣٠٠

الطونيو : فلنواجهه إذن معا

جونزالو : [يفتح عينيه] أيها الملائكة الكرام ! احفظوا الملك !

[يصحو الآخرون]

الونزو : يا عجباً كل العجب ! هل صحا كلاكما ؟

ولماذا اسئل كل منكما سيفه ؟ ولماذا هذا الشحوب المرعب ؟

جونزالو : ماذا فى الامر ؟

سبستيان : كنا نقف لحراستكم أثناء نومكم ، فإذا بنا

منذ لحظة ، نسمع هديراً راعداً كخوار الثور أو زئير الأسد !

الم توقفكم تلك الجلبة ؟ لقد صكّت أدنى صكّة مخيفة !

الونزو : لم أسمع شيئاً !

الطونيو : كان ضجيجاً ترتد له آذان الوحوش ويزلزل الأرض !

٣١٠

قطعاً كان زئير صرب كامل من الاسود !

الونزو : هل سمعته يا جونزالو ؟

جونزالو : أقسم بشرى ! لقد سمعت يا سيدى طينياً غريباً أيقظنى !

ومن ثم هَزَزْتُكَ يا سيدى وصحمت ! وعندما فتحت عيني

وجدت سيوفهما مشهورة في أيديهما ! لقد سمعت ضجة ما

لا شك في هذا ! وعلينا إذن أن نحترس ونحترر

أو أن نغادر هذا المكان . فلنجرّد سيوفنا إذن !

**الونزو :** هيا ترك هذه البقعة ، ولنستكمل البحث

عن ولدنا المسكين !

**جونيالو :** فلتحفظه السماء من هذه الوحوش ! فلا شك أنه في الجزيرة !

**الونزو :** سيروا بنا هيا ! ٣٢٠

**آريل :** سأمضي إليكُ بروسيرُ حتى تُحيطَ بما قد فعلتُ بأمرِكُ

ويا ملكاً صحتك السلامة في رحلة البحث عن ولدك !

[يخرج الجميع]

نهاية المشهد الاول

من الفصل الثاني

## المشهد الثاني

(ناحية أخرى في الجزيرة)

[يدخل كاليبان حاملاً كومة من الحطب ، يدوي هزيم الرعد]

كاليبان :

فلتنزل على رأس بروسبيرو جميع الجرائم التي ترفعها

الشمس من المستنقعات والأوحال والسهول ، ولتعلأ

بقاع جسمه كلها بالأمراض ! أعرف أن العفاريث التابعة له

تسمعنني ، ولكنني لا بد أن أشتمه ! وإن لم تجرو على قرصي

أو تخويني بأطيايف الأشباح ، أو إلقائي في الوحل ،

أو تضليلي بوهج المستنقعات في الظلام ، إلا إذا

أمرها بذلك ! ومع ذلك فهو يسلطها على

لائشه الأسباب ! تتمثل أحيانا بالقرود التي

تكشر عن أنيابها وتعوى في وجهي ثم تعضني !

وأحيانا بالقنافذ التي تلقى بنفسها في طريقي ١٠

وأنا أسير حافي القلعين ، ففترس أشواكها

فيهما كلما خطوت ، وأحيانا تلتف الأفاعي حولي

ونفخ بالسنتها المشقوقة في وجهي حتى يطير عقلي !

[يدخل تريتكولو]

وانظروا ها هو ذا أحدهم ! جاء يعاقبني

على التباطؤ في جمع الحطب ! سأنبطح على وجهي

ربما لم يلمحنني !

تريتكولو : لا أرى هنا أشجاراً كبيرة أو صغيرة تحمي الإنسان من تقلبات

- الجو ، وأحس بهبوب عاصفة أخرى ، وأسمع صفيرها فى  
 ٢٠ الريح ، وأرى على البعد امتداد السحاب الأسود ، وسحابة  
 ضخمة تشبه قرية النبيذ القبيحة التى توشك أن تسكب خمرها !  
 فإذا سمعت قصف الرعد من جديد فلن أعرف أين أختبئ !  
 وأما تلك السحابة فلن تملك إلا أن تنهمر مدراراً ! آه ! ما هذا ؟  
 إنسان ! أم سمكة ؟ ميتٌ أم حيٌّ ؟ قد يكون سمكة ، فرائعته  
 كالسَّمَك ! والحة سمكة معتقة ! لا كرائحة 'البكالاه' الطارج !  
 سمكة غريبة ! لو كنت الآن فى إنجلترا - وقد زرتها يوماً ما -  
 لرسموا صورتها وعلقوها حتى تجذب السياح ، ولدفع السياح  
 نفودهم للتسلى برؤيتها ، ولجاءت بثروة لصاحبها ! فأى مخلوق  
 ٣٠ غريب هناك يثرى صاحبه ! فالإنجليز يستكثرون دفع قرش واحد  
 لمساعدة شحاذ أعرج ، ويدفعون عشرة ليشاهدوا أحد الهنود  
 الحمر ، حتى يعد موته ! هذه السمكة لها رجلان مثل البشر ،  
 وعنانف مثل الذراعين ! مازال جسده دافئاً - قسماً بالله ! سوف  
 أقول الآن رأى ، ولن أكتمه عنكم ! ليس هذا سمكة ، بل أحد  
 سكان الجزيرة ، بعد أن صعقته صاعقة منذ قليل ! [صوت  
 هزيم الرعد] يا للقرف ! هبت العاصفة من جديد ! سوف  
 أحتفى بعيباته ، وأندس تحتها ! فلا يوجد مأوى لى سواها !  
 فالشقاء يرغم الإنسان على الرقاد مع أغرب الغزباء ! سوف  
 ٤٠ التحف بالعبادة حتى تشرب الأرض العاصفة حتى الثمالة !  
 يدخل ستيفانو وهو يفتى [حاملاً زجاجة خمر]

ستيفانو :

لَنْ أَرْكَبَ بَعْدَ الْآنَ السَّبْحَرِ  
بَلْ سَوْفَ أَمُوتُ عَلَى الْبَرِّ !

لا يلقى إنشاد هذه الأغنية البشعة في جنازة أحد ! على أى حال  
هكذا عزالى !

[يشرب]

يغنى :

رَبَّانُ الْمَرْكَبِ وَأَنَا وَالْكَتَّانُ  
رَئِيسُ الْمَلَّاحِينَ وَكُلُّ الْحَرَّاسِ  
وَالْمُدْفَعِجِ وَمُسَاعِدُهُ أَيْضًا  
أَحْبَبْنَا كُلُّ بَنَاتِ النَّاسِ  
مَوْلَا وَمِيجَا وَمَارْجِي وَمَارِيَانِ  
لَكِنْ مَا أَحْبَبْنَا الْمُدْعُوَّةَ كَيْتَ  
فَلَهَا فِي فَمِهَا شَرُّ لِسَانِ  
تَصْرُخُ فِي وَجْهِ الْبَحَّارِ  
اشْتَقُّ نَفْسَكَ يَا إِنْسَانُ !

٥٠

تَكَرُّهُ نَكْهَةً قَارِ الْمَرْكَبِ وَالْفَطْرَانُ !  
أَمَّا إِنْ شَعَرْتَ يَوْمًا بِالْحَكَّةِ  
فَيَدُ الْحَاكِكِ تَنْقُلُهَا فِي كُلِّ مَكَانٍ !  
وَإِذَنْ هَبَا لِلْبَحْرِ أَيَا شُبَّانِ  
وَلِشْتَقُّ كَيْتَ الْآنُ !

هذه أغنية بشعة أيضًا ! ولكن فى هذا عزالى وتسليتى

[يشرب]

- كاليبجان :** [يتأوه] لا تعذبني ! آه آه !
- ستيفانو :** ماذا هناك ؟ ألدنيا شياطين هنا ؟ هل هذه حيل السحرة الذين يعرضون المتوحشين والهنود الحمر ؟ وهل نجوت من الغرق ؟
- ٦٠ حتى أخاف من أرجلك الأربع ؟ فكما جاء في الأمثال : ما سار إنسان على أربع أرجل يستطيع أن يعلبه ! وسوف أكرر المثل ، ما دام ستيفانو يتنفس من أنفه !
- كاليبجان :** العفريت يعذبني ! آه آه !
- ستيفانو :** هذا وحش من وحوش الجزيرة ، له أربع أرجل ، وأظن أنه يعاني من الحمى ! أني له أن يتكلم لفتنا ؟ سوف أسعفه مكافأة على علمه باللغة ! إذا استطعت أن أشفيه ؛ فسوف أستأنسه وأصعبه إلى نابولي معي ، فهو جدير بالإهداء إلى أي امبراطور
- ٧٠ ليس يوماً حذاءً من جلد البقر !
- كاليبجان :** لا تعذبني ! أرجوك ! سأسرع بإحضار الحطب إلى المنزل !
- ستيفانو :** إنها نوبة الحمى وهو يهذى ويخرف ! سأذيقه طعم خمري ، فإذا لم يكن قد ذاقها من قبل ، فسوف تقضى على النوبة ! إذا استطعت أن أشفيه وأستأنسه ، فلن أطلب ثمناً باهظاً له ، ولكنني سأعيه إلى من يدفع أعلى الأسعار !
- ٨٠ **كاليبجان :** لم تؤلمني إلا قليلاً حتى الآن ! ولكنك ستزيد من الألم حالاً ! عرفت ذلك من ارتعاشك ! لقد عمل سحر يروميرو عمله فيك !
- ستيفانو :** اعتدل على جنبك وافتح فمك ! هيا اشرب ! هذا سيعلمك الكلام ، فالمثل يقول 'الجمعة أنطقت القطة' ! افتح فمك أيها

القط ! سينفض هذا عنك انتفاض الحمى ! وأؤكد لك ! بل  
سوف ينفضها حقاً ! أنت لا تعرف أصدقاؤك ! افتح فكّك من  
جديد ! هيا !

**ترينكولو** : أنا أعرف هذا الصوت ! إنه صوت - لا لا ! لقد فرق ! وهؤلاء

٩٠ من الشياطين ! رحمتك يارب !

**ستيفانو** : أربع أرجل وصوتان - وحش بالغ الرقة ! صوته الأمامي يمتدح  
صديقه ، وصوته الخلفي يسبه ويشتمه ! لسوف أشفيه ولو  
أفرغت في فمه كل ما في الزجاجاة من خمر ! هيا اشرب !  
كفى ! سوف أفرغ بعض الخمر في فمك الآخر !

**ترينكولو** : ستيفانو !

**ستيفانو** : هل يناديني فمك الآخر ؟ رحمتك يارب ! رحمتك يارب ! هذا  
شياطين لا وحش ! سوف أتركه فليس في يدي ملعقة طويلة  
كالتي نلزم لصحبة الشيطان !

١٠٠

**ترينكولو** : ستيفانو ! لو كنت ستيفانو حقاً فالمسنى بيدك ، وتحدث إلى ،  
فأنا ترينكولو ! - لا تخف ! صديقك المخلص ترينكولو !

**ستيفانو** : إن كنت ترينكولو حقاً - فإخرج من ذاك المكان ! سأجرك من  
الأرجل الصغرى ! أنا أعرف أرجل ترينكولو - وهذه هي حقاً !  
ها أنت خرجت - ولا شك أنك ترينكولو بسلحه وشحمه ! ما  
الذي أدخلك في ثوب هذا الوحش ؟ أم إنه قادر على ولادة  
أمثالك ؟

**ترينكولو** : كنت أظن أنه مات بعد أن صعبته صاعقة ! ولكن ألم تفرق

أنت يا ستيفانو ؟ أرجو ألا تكون قد غرقت ! هل مرت ١١٠  
العاصفة؟ لقد أختبأت في عباءة الوحش الميت خوفاً من  
العاصفة! وهل أنت حيٌّ ترزق يا ستيفانو ؟ مرحى يا ستيفانو !  
لقد نجا رجلان من نابولي !

**ستيفانو** : أرجوك لا تُقلِّبني بين يديك ، فمعدتي مقلوبة أصلاً !

**كاليبان** : هذان كائنان رائعان ، إذا لم يكونا من العفاريت ! وأحدهما -

هذا - إله جميل ، وفي يده شراب سماوى ! سأركع له !

**ستيفانو** : ولكن كيف نجوت ؟ وكيف أتيت إلى هنا ؟ قل الصدق وأقسم ١٢٠

على هذه الزجاجة ! قل كيف جئت إلى هنا ؟ أما أنا فقد نجوت  
على ظهر برميل من الخمر الإسباني ، وكان البحارة قد ألغوا به  
في الماء ، قسماً بهذه الزجاجة - وهى ، كما ترى - قمقم  
صنعتة بنفسى من لحاء إحدى الأشجار ، بعد أن ألقت الأمواج  
بى إلى الشاطئ .

**كاليبان** : قسماً بهذه الزجاجة ، سأصبح من رعاياك المخلصين ، فمذاق

هذا الشراب لا يتنى إلى الأرض !

**ستيفانو** : ها هى الزجاجة! أقسم عليها أن تقول الصدق وقل لى كيف نجوت!

**تريستولو** : سمحت إلى الشاطئ يا صاحبنى مثل البط ! إذ أستطيع أن

أصبح مثل البط وأقسم ١٣٠

**ستيفانو** : إذن قبل الكتاب .. تفضل ! ذق ! ربما تستطيع السباحة مثل

البط ، فقد خلقت تشبه الإوز !

**تريستولو** : ستيفانو ! هل لديك المزيد من هذا الشراب ؟

- ستيفانو :** البرميل كله يا صاحبي ! وقبو خمورى فى كهف صغرى على شاطئ البحر ، وفيه أنفيت النبيذ هن الميون ! وأنت أيها الوحش ! كيف حالك الآن ؟ هل ذهبت الحمى عنك ؟
- كاليبان :** ألم تهبط من السماء ؟
- ستيفانو :** بل من القمر ! وأؤكد لك ! كنت فى يوم من الأيام الرجل الذى ترى وجهه فى القمر !
- كاليبان :** لقد شاهدتك فى القمر ، وأنا أصعبك ! وأذكر أن سيدتى دلتنى ١٤٠ عليك ، وعلى كلبك ومكنتك !
- ستيفانو :** أقسم على ذلك ! قبل الكتاب ! سوف أملؤه قريباً بالمزيد ! أقسم !
- تريتكولو :** قسما بضوء النهار المبارك - إنه لوحش نافع ! كيف خُفْتُ أنا منه ؟ وحش ضعيف هزيل ! الرجل الذى فى القمر ! وحش مسكين يصدق كل ما يقال له ! [بعد أن يشرب كاليبان] هنيئاً مريئاً أيها الوحش !
- كاليبان :** سأدلك على كل شبر من الأرض الخصبة فى الجزيرة ، وسوف أقبل قدميك ! أتوسل إليك : كن إلهى المعبود !
- تريتكولو :** قسما بهذا الضوء إنه لوحش خثون سكير إلى أقصى حد ! فما ١٥٠ إن يغفر إلهه حتى يسرق رجاءه !
- كاليبان :** سأقبل قدمك ، وأقسم أن أكون من رعاياك .
- ستيفانو :** ها إذن ! أركع وأقسم !
- تريتكولو :** سأموت من الضحك من هذا الوحش الذى يتلألأ كالكلب الصغير ! وحش بالغ الشاعة ! تحدثنى نفسى بأن أضربه لولا -

- ستيغانو** : هيا ! قِيلَ ! [يشرب كالبيان]
- ترينكولو** : لولا أن الوحش المسكين سكران ! وحش كريبه !
- كالبيان** : سأدلك على أفضل البنايع ، واقطف لك أنواع التوت البري ، ١٦٠  
وأعيد لك الأسماك ، واجلب لك الحطب الكافي .  
لعنة الله على الطاغية الذي أهدمه !  
لن أحمل إليه الحطب بعد الآن ، بل سأخذلك أنت  
أيها الرجل الرائع !
- ترينكولو** : وَحَشٌ مضحك ، يرى في السكير رجلاً رائعاً !
- كالبيان** : أرجوك ! دعني أصحبك إلى أشجار التفاح المثمرة ،  
وسوف أستخرج لك بأغفاري الطويلة جنود جور الأرض  
وأريك أعشاش الطيور ، وكيف تنصب الفخ لصيد  
القرود ذى اللحم الطيب ، وأدلك على عناقيد البندق ، ١٧٠  
وأتيك بأفراخ طيور البحر من أعشاشها فوق الصخور !  
فهل ستأتي معي ؟
- ستيغانو** : أرجوك تقدم ، سوف أسير خلفك ، وعليك بالصمت ! اسمع  
يا ترينكولو ! لقد غرق الملك وجميع الرفاق ، ومن حقنا أن  
نرت هذا المكان ! اسمع [إلى كالبيان] أحمل رجائتي ! [إلى  
ترينكولو] سوف نملؤها من جنود بعد قليل !
- كالبيان** : [يغنى بصوت مخمور]  
وداعاً أيا سيدي الوداع الوداع !
- ترينكولو** : الوحش يعوى ! الوحش سكران !

كاليبان : [يغنى]

١٨٠

لَنْ أَهْنَى أَى سُلُودٍ بَعْدَ الْآنِ !

لِلصَّيْدِ وَحِفْظِ الْأَسْمَاكِ لِلْإِنْسَانِ

أَوْ أَحْضِرَ أَحْطَابَ الْغَابِ

لِلصَّيْدِ يَأْمُرُ فَيُجَابِ !

أَوْ أَعْمَلْ فِي تَنْظِيفِ الْأَخْشَابِ

أَوْ غَسِّلِ الْأَطْبَاقَ بِأَيِّ مَكَانِ

بَانَ بَانَ بَانَ - كَالْيَبَانَ

بَذَلَ مَسِيْدَهُ السُّلْطَانَ !

الحرية يا هو! الحرية يا هو! الحرية! الحرية! الحرية يا هو!

ستيفانو : أيها الوحش الجميل! تقدم وسوف نسير وراءك

[يخرجون]

نهاية الفصل الثاني



## الفصل الثالث



## المشهد الأول

[ أمام كهف پروسبيرو ]

[ يدخل فرديناند حاملاً كومة حطب ]

- فرديناند : قد يكون الجهد المبذول فى بعض الالاماب أليماً  
ولكن منعتها تمحو الالم ! وقد يُقدم المرء على عمل كافه  
فيزداد به شرفاً ! والغايات الجليلة قد تقتضى  
أداء الصغائر ! وربما استغفلت هذا العمل النافه  
وكرهته ، لولا أن حبيبتى التى أعمل فى سبيلها  
تحبى فى النفس ما يموت ، وتحيل جهدى الجهد  
إلى متعة ولذة ! ألا إنها تتحلى برفقه ورهافة  
تزيد عشرة أضعاف عن قسوة والدها وغلظته !  
بل إن الخلطة مركبة فى طبعه ! إذ حكم على بحمل  
الآلاف من هذه الأخشاب ، وتكديسها ،  
ولا عاقبتى عقاباً مرّاً ! وحبيبتى الرقيقة  
تبكى عندما ترائى أعمل وتقول إن هذا العمل الحقير  
لم يقم به شريف مثلى من قبل ! لقد توقفت عن العمل !  
ولكن هذه الأفكار العذبة تزيد من طاقتى عليه ،  
وهكذا يزداد جهدى بالتوقف عنه !
- (تدخل ميراقندا ، ويقف پروسبيرو فى جانب المسرح [بحيث لا يراه])

- ميراندا :** يكفى هذا الآن ! لا تجهد نفسك هذا الإجهاد !  
 ليت البرق قد أحرق هذه الأخشاب التى كُتب عليك جمعها !  
 أرجوك ضعها على الأرض واسترح ! وعندما نشعلها للوقود  
 ستزل منها القطرات كأنما تبكى تعبك وجهك !  
 ٢٠ والذى منكب على كتبه ، فاسترح الآن أرجوك !  
 فانت فى مأمن منه ثلاث ساعات !
- فرديناند :** يا أحر حبيبة ! قد تغرب الشمس قبل أداء  
 ما كلفتنى به والدك !
- ميراندا :** اجلس الآن وسوف أحمل عنك الأخشاب بعض الوقت !  
 أرجوك دعنى أحملها إلى الكومة
- فرديناند :** لا يا أعلى المخلوقات ! لن أجلس مكتوف اليدين ،  
 وأدعك تعملين هذا العمل التافه ،  
 ولو مزقت عضلاتى ، وكسرت ظهرى !
- ميراندا :** لسوف يناسبنى مثلما يناسبك ،  
 ٣٠ بل هو أيسر على لائتى أريده ،  
 ولا تريده أنت !
- بروسبيرو :** أيتها المسكينة ! لقد أصابتك العدوى !  
 وهذه الزيارة دليل عليها !
- ميراندا :** تبدو مرهقاً !
- فرديناند :** لا أيتها النبيلة ! إننى أرى نضرة الصباح حولي  
 ما دمت إلى جوارى ، حتى فى الليل البهيم ! أتوسل إليك

أن تذكرى لى اسمك ! ولو لأذكرك فى صلواتى وحسب !

**ميراندا :** ميراندا ! أواه يا أبى ! لقد خالفت أمرك وذكرته !

**لوفيساند :** ميراندا ! من تأثير الإعجاب ! بل قمة الإعجاب !

يا من تولين أعز ما فى الدنيا ! ما أكثر النساء اللاتى

أعجبت عيني بهن ، وما أكثر المرات التى

وجدت أذى الذنوب أسيرةً لانتقام المستهن !

وقد سبق لى الإعجاب بالكثيرات لفصال منفردة فى كل منهن !

فإذا بدا أن الكمال تحقق فى واحدة ، ظهرت نقيصاً

تنقص أفضل شمائلها ، وتطمسها أو تلغيها !

أما أنت ! أنت إيتها الكاملة التى لا تضارع ،

فلقد خلقك الله من أفضل صفات الإناث جميعاً !

**ميراندا :** لا أعرف واحدة أخرى من بنات جنسى ،

ولا أذكر وجه امرأة أخرى

إلا وجهى الذى أراه فى مرأتى ! بل لم أشاهد

من أستطيع أن أدهوه رجلاً سواكما ، أنت يا صديقى الكريم ،

ووالدى العزيز ، وأما ملامح الآخرين من رجال ونساء

فلا علم لى بها ، ولكننى أقسم بعفتى ،

جوهرة صدقى ، إننى لا أرجو رفيقاً لى

فى الدنيا غيرك ، لا ولا يستطيع خيالى

أن يصور شكلاً يحبه سواك أنت !

ولكن ها أنذا أتكلم على سجيى فاشتط ،

ناسية بذلك أوامر أبى !

**فرديناند :** إنى الآن يا ميراندا أمير ، واعتقد أيضًا أننى . ٦٠

أصبحت ملكًا ، ولو أننى لا أتمنى ذلك ، ولا أطيق - إذن -

عبودية نقل الحطب أكثر مما أطيق ذبابة واحدة

تحطُّ على فمى ! فلتسمعى حديث روحى إليك :

فى اللحظة التى شاهدتك فيها أول مرة ،

طار قلبى إليك شوقًا لعبادتك ! وأقام لديك

حتى يستعبدنى ! ومن أجلك أصبحت حمالًا صبورًا للحطب !

**ميراندا :** هل تحبى ؟

**فرديناند :** أيتها السماء اشهدى ! ويا أيتها الأرض اشهدى على ما أقول !

ولتكلاً اعترافى ، إذا قلت الصدق ،

بتاج الهناء والمطف ! وأما إن كان كذبًا

**٧٠** فليقلب ما كتب لى من نعيم ، إلى يؤس وشقاء !

إن حبى وتقديرى وإجلالى لك يفوق حدود

ما أكنه لكل شيء آخر فى الدنيا !

**ميراندا :** إنى بلهأ ! أبكى لما يفرحنى !

**بروسيريو :** لقاء جميل بين عاطفتين نادرتين ! فلتمطر السماء

بركاتها على ما رأى النور بينهما !

**فرديناند :** لماذا تيكين ؟

**ميراندا :** لضعف حيلتى ، إذ لا أجرو أن أقدم لك

ما أرغب فى منحہ ، ولا أن آخذ منك

ما يقتلنى عدم الحصول عليه ! ولكن كلاسى هذا لا يجدى ،  
 فكلما اجتهدتُ حُبى فى التخفى ، زاد كشفه عن ذاته !  
 لابد أن أتخلى عن المخجل الذى يدفعنى إلى المراوغة !  
 بل سوف ألتزم الصراحة فى إطار البراءة المقدسة !  
 أنا ووجتك إن أردت الزواج ،  
 وإذا لم تكن تريده ، فسوف أقضى حياتى عزراء فى خدمتك !  
 قد ترفض أن أكون رفيقة لك ، ولكننى سأكون  
 خادمة لك ، شئت أم أبيت !

**فرديناند** : حبيبتى يا أعز الناس ! ها أتذا أركع لك طائفاً !

**ميراندا** : أنت زوجى إذن ؟

**فرديناند** : نعم ! بقلب يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر !

هاك يدي !

**ميراندا** : وهاك يدي أيضاً ! وقد وضعتُ قلبي فيها ! الآن وداعاً

حتى نلتقى بعد نصف ساعة !

**فرديناند** : ألف ألف وداع !

[يخرج فرديناند وميراندا متصلين]

**إروسيرو** : لا يقارن فرحى بفرحتهم ،

وإن كنا قد فوجئنا جميعاً بما حدث !

ولكن فرحى به يفوق فرحى بأى شيء آخر !

لابد أن أعود إلى كتبي ، فلا بد أن أُنجز أعمالاً كثيرة

فى هذا الصدد ، قبل موعد العشاء .

[يخرج]

نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث

## المشهد الثاني (من الفصل الثالث)

[ جانب آخر من الجزيرة ]

[ يدخل كاليان وستيفانو وترينكولو ]

**ستيفانو** : لا تقل هذا ! لن نشرب الماء إلا عندما يفرغ البرميل ، ولن نذوق قطرة ماء واحدة قبل ذلك ! وإذن فلنشرب ولنجرع ! اشرب نخبي يا خادمي الوحش !

**ترينكولو** : خادم وحش ! ما أغرب أهل هذه الجزيرة ! يقولون إنهم خمسة فحسب ، ونحن ثلاثة منهم ، فإن كانت عقول الآخرين مثلنا انهارت الدولة !

**ستيفانو** : اشرب ياخادمي الوحش عندما أمرك ! عينك ثابتان تقريباً في رأسك !

**ترينكولو** : وأين يكونان إلا في الرأس ؟! سيزيد جمال الوحش إن كانا في ذيله ! ١٠

**ستيفانو** : أغرق خادمي الوحش لسانه في النبيذ ! أما أنا فلم يستطع البحر أن يفرقني ، ولقد سبحت خمسة وثلاثين فرسخاً ، مقبلاً مدبراً ، قبل أن أصل إلى الشاطئ ! قسمًا بضوء النهار ، سوف أجعلك نائبي يا وحش ، أو حامل لوالى !

**ترينكولو** : نايك - إذا أردت - فهو لا يصلح لحمل اللواء واقعاً !

**ستيفانو** : لن نفر من العدو يا سيد وحش !

**ترينكولو** : لن نقرأ ولن نكرأ بل سنقرأ مثل الكلاب ! بل لن تنطقا بشيء !

**ستيفانو** : تكلم أيها الوحش ولو مرة في العمر .. إن كنت وحشاً صالحاً ! ٢٠

**كاليان** : كيف حال حضرتك ؟! دعنى ألق حذاءك ! ولكننى لن أخدم ترينكولو .. فليس مقدماً !

**ترينكولو :** هذا كذب يا أجهل دابة ! لقد شريت حتى أصبحت قادراً على  
منازلة أى شرطى ! عجباً لك يا من تشبه السمك ! يا أيها  
الفاجر ! هل يَجِبُ رجلٌ شَرِبَ ؟ هل نكذبُ كذبَ الوحوش ،  
ونصفك كالسمك والآخر وحشى ؟

**كاليبان :** عجباً كم يسخر منى ! هل ستركه يسخر منى يا مولاي ؟

**ترينكولو :** «مولاي» ؟ كيف يكون وحشٌ بهذه البهالة ؟ ٣٠

**كاليبان :** هل سمعت ؟ لقد عاد للسخرية ! أرجوك أن تعفّ وتعضّه حتى يموت !

**ستيفانو :** اسمع يا ترينكولو ! هدّبُ لسانك فى رأسك ! أما إذا أعلنت

العصيان ، فسوف تُشتق على أقرب شجرة ! الوحش المسكين  
من رعاياي ولن أسمع بأى إهانة له !

**كاليبان :** أشكر مولاي النبيل ! هل تفضل بالاستماع من جديد إلى  
الطلب الذى رفعته إليك ؟

[يدخل أرييل غير مرئى]

**ستيفانو :** أى والله ! اركع وكرر طلبك ! سأقف لأستمع ، وكذا ترينكولو !

**كاليبان :** سبق أن ذكرت لك ، أننى خاضع لطغيان طاغية .. ساحر ! ٤٠  
تحاول وخذعنى واستولى على جزيرتى !

**أرييل :** أنت كذاب !

**كاليبان :** بل أنت الذى يكذب ! أيها القرد المهرج !

أتمنى أن يقضى عليك استاذى المقدم !

ولست كذاباً !

**ستيفانو :** اسمع يا ترينكولو ! إذا عكّرت عليه صفو قصته من جديد ،

- فأقسم بقبضتي أن أخلع بعض أسنانك ! .
- تريנקولو :** ولكنني لم أتكلم !
- ستيغانو :** اسكت إذن ولا تزد . تحدث يا كاليان ! ٥٠
- كاليان :** كنت أقول إنه استولى على هذه الجزيرة بسحره ،
- أخذها مني أنا ! فإذا استطاعت عظمتكم
- أن تثار لى منه - وأعلم أنك تستطيع
- وهذا المخلوق لا يستطيع -
- ستيغانو :** قطعاً .. بالتأكيد !
- كاليان :** فسوف تصبح ملكاً عليها ، وأصبح خادماً لك .
- ستيغانو :** وكيف يمكن تحقيق ذلك ؟ هل يمكنك أن تصحبني إليه ؟
- كاليان :** طبعاً طبعاً يا مولاي ! سوف آتيك به نائماً
- وعندها تستطيع أن تدق مسماراً في رأسه ! ٦٠
- آرييل :** أنت تكذب ! لا تستطيع ذلك !
- كاليان :** لكأنك مهرج يرتدى حلة مخططة ! يا لك من أحمق سخيف !
- أتوسل إلى عظمتكم ! سندد إليه اللكمات ،
- ونخذ تلك الزجاجاة منه ! فإذا ذهبت الزجاجاة ،
- لن يشرب إلا ماء البحر ! فلن أدله على النتائج العذبة
- الدفاقة !
- ستيغانو :** اسمع يا تريנקولو ! لا تعرض نفسك للخطر من جديد !
- فإذا قاطعت هذا الوحش بكلمة أخرى ، فأقسم بقبضتي
- أن أطرد الرحمة من قلبي ، وأضربك حتى أبطلك

- ٧٠ مثل شرائع السمك !  
 ترينكولو : عجباً ! ماذا فعلت ؟ لم أفعل شيئاً ! سأبتعد عنكما !  
 ستيفانو : ألم تقل إنه يكذب ؟  
 آرييل : أنت كذاب !  
 ستيفانو : هل أنا الذى قال ذلك ؟ خذ هذه الضربة [ يضربه ]  
 ما دمت تحب الضرب ، فكلبنى مرة أخرى !  
 ترينكولو : أنا لم أكذبك ! هل قد عقلك ، وفسد سمعك أيضاً ؟  
 لعنة الله على رجاجتك ! هذا ما يفعله النبيذ والشرب !  
 فَلْيَهْلِكْ وَحُشْكُ ، وليأخذ الشيطان أصابعك !
- ٨٠ كاليبان : ها ها ها !  
 ستيفانو : هيا يا كاليبان ! اكمل القصة ! وأنت يا ترينكولو ! أرجو أن تبتعد !  
 كاليبان : اضربه كما يجب ! وسأؤلى أنا الضرب بعد قليل !  
 ستيفانو : ابتعد يا ترينكولو ! وهيا يا كاليبان ! اكمل !  
 كاليبان : نعم ! كما قلت لك ! من عادته أن ينام ساعة العصر  
 وعندها تستطيع أن تستولى على كتبه  
 ثم تهشم رأسه ، أو تهوى بخشبة على جمجمته ،  
 أو تفرس وتكأ فى بطنه ،  
 أو تقطع رقبته بسكينك ،  
 لا تنس أن تستولى على كتبه أولاً ،  
 ٩٠ فبدونها لن يقل بلاهة عنى ! ولن يستطيع  
 أن يأمر عفريناً واحداً فيطيعه !

- وكلهم يكرهونه كرهاً عميقاً مثلى !  
 لا تحرق إلا كتبه ! فليديه مواعينُ جميلة -  
 وهذا هو الاسم الذى يطلقه عليها -  
 وهو يريد أن يزين بها منزله عندما يصبح له منزل !  
 اما ما يجب أن تتأمله بعمق فهو جمال ابنته  
 وهو نفسه يرى أنها لا تبارى ولا تجارى ! لم أشاهد  
 فى حياتى من النساء غير ميكوراكس ، والدتى ،  
 وتلك الفتاة ، وشتان ما بين الاثنين !
- ستيفانو :** هل هى رائحة الجمال ؟  
**كاليبان :** نعم يا مولاي ! سوف تليق بفراشك ، بالتاكيد !  
 وتنجب لك أجمل ذرية !
- ستيفانو :** اسمع أيها الوحش ! سوف أقتل هذا الرجل ، وأصبح مع ابنته  
 ملكاً وملكة ، - حمانا الله من العيسون ! - وتصيح أنت  
 وترينكولو نائبين للملك ! ما رأيك فى هذه الخطة يا ترينكولو ؟  
**ترينكولو :** ممتازة !
- ستيفانو :** فلتصافح إذن ! اعتذر لانى ضريتك ، ولكن لابد أن تحفظ  
 لسانك طول عمرك !
- كاليبان :** سوف ينام خلال نصف ساعة !  
 هل تقتله خلالها ؟
- ستيفانو :** نعم ! وأقسم بشرفى !  
**أرييل :** سأطير لآخر سيدى بذلك !

- كاليبان** : هذا يفرحني ! والسرور يغمرنى !  
فلنمرح إذن ! هل تبدأ الأغنية الجماعية  
التي تعلمتها منك منذ قليل ؟!
- ستيفانو** : سأفعل ما تطلب أيها الوحش ، إن كان معقولاً ! سأفعل أى  
شيء معقول ! اسمع يا تريتكولو ! هيا نغنى معاً !  
[ يغنى ]
- اسْخَرُ مِنْهُمْ واشْتَمِهِمْ  
واشْتَمِهِمْ واسْخَرُ مِنْهُمْ  
إِذْ لَا قَيْدَ عَلَى الْأَفْكَارِ !
- كاليبان** : ليس هذا هو اللحن !  
[ أرييل يعزف اللحن على اللثاى بمصاحبة اللف ]
- ستيفانو** : ما هنا ؟ إنه نفس اللحن !  
**تريتكولو** : إنه لحن أغنيتنا الجماعية ! يعزفها شبحٌ لا جَسَدَ له !  
**ستيفانو** : إن كنت من الإنسِ فإظهري على حقيقتك ! وإن كنت شيطانة  
فاظهري فى أى صورة تريدها !  
**تريتكولو** : أرجوك أن تنفري لى ذنبى !  
**ستيفانو** : الموت يسد كل الديون ! إني أتحدثك ! [ يجين فجأة ] الرحمة ! ١٣٠  
الرحمة !  
**كاليبان** : هل أنت خائف ؟  
**ستيفانو** : لا لا يا وَحْشُ ! لست أنا الذى يخاف !  
**كاليبان** : لا تَخْشِ أَدْنَى ! فَجَزَيْتُنَا تَحْفَلُ بِالْأَصَوَاتِ !

مِنْهَا أَصَوَاتُ غِنَاهُ أَوْ الْحَنُّ حَلَبَةٌ  
تُطْرِبُ أُذُنِي دُونَ أَذَى ! أَحْيَانًا آلَاتُ الْوَتَرِيَّةِ  
تَعْرِفُ الْحَنَانًا مِثْلَ طِينٍ يَتَدَاخَلُ حَوْلِي !  
وَأَحْسُ بِأَحْيَانٍ أُخْرَى هَذِهِكَ مِنْ أَصَوَاتِ بَرِيَّةِ  
فَنَانُمْ وَلَوْ كُنْتُ أَفْقْتُ لَتَوَى مِنْ نَوْمٍ مَمْنُونٍ !  
فَأَرَى فِي الْحُلُمِ كَأَنَّ سَحَابَ الْخَضِرَاءِ  
قَدْ انْشَقَّ وَفِيهِ انْفَتَحَتْ طَائِفَةٌ  
وَتَكَادُ بِأَنْ تَلْقَى بِكَنُوزٍ بَيْنَ يَدَيَّ !  
بَلْ إِنِّي أَبْكِي عِنْدَ الصُّحُورِ  
طَلَبًا لِلْعَوْدَةِ لِلنَّوْمِ وَلِلْحُلُمِ الْمَجْلُودِ !

١٤٠

ستيفانو : ستغدو مملكة رائعة لي ، أسمع فيها الموسيقى مجاناً !

كاليبان : بعد مقتل بروسبيرو !

ستيفانو : لن يتأخر ذلك - أذكرُ التفاصيل .

تريستكولو : الصوت يتباعد ! فلتبعه ثم نتجز عملنا فيما بعد .

ستيفانو : هيا بنا ! سر أماننا يا وحش ! وسوف نسير خلفك ! ليستنى

أستطيع أن أرى عازف الدفِّ المخفى ! ما أبرعه في العزف !

تريستكولو : هل ستمضى يا ستيفانو ؟ تقدم أنت وسوف أتبعك !

١٥٠

[ يخرجون ]

نهاية المشهد الثاني من الفصل الثالث

### المشهد الثالث (من الفصل الثالث)

[ منطقة أخرى في الجزيرة ]

[ يدخل ألونزو ، وسباستيان ، وأنطونيو ،

وجونزالو ، وأدريان ، وفرانثيسكو ، وآخرون ]

**جونزالو :** أقسم إنى لا أستطيع أن أخطو خطوة أخرى !  
سيبدى ! إن عظامى الهمة تؤلمنى ! ونحن نسير فى متاهة  
بلا شك ! مرة يستقيم الطريق ومرة ينحرف !  
لا بد أن أسترخي قليلاً - بعد إذنك !

**ألونزو :** لا ألومك أيها المعجور ، إذ هدثنى الإرهاق أنا أيضاً

وأحمد نشاطى ، لا بأس ! اجلس واسترح .

لقد بدأت أتخلى عن الأمل ، ولن أسمع له أن

يستمر فى خدامى . لقد غرق ابنى

بعد أن ضلّكنا الطريق فى البحث عنه ، والبحر يسخر

من بحثنا عبثاً على البر !

**أنطونيو :** [ جاثباً إلى سباستيان ] لكم يسرنى أن فقد الأمل تماماً !

اسمع ! إن كنت فشلت مرة فى تحقيق ما اعتزمته

فلا تتراجع عنه أبداً !

**سباستيان :** [ جاثباً إلى أنطونيو ] سنغتنم الفرصة التالية على خير وجه .

**أنطونيو :** [ جاثباً إلى سباستيان ] فليكن ذاك الليلة ! فلقد هدهم السفر الآن ،

ولن يتبھروا إلينا ، بل لن يستطيعوا ذلك ،

مثلما انتبهوا وهم مستريحون !

**سباستيان :** [ جانباً إلى أنطونيو ] أقول الليلة ! لن نتأخر بعد ذلك !  
[ موسيقى رزينة غريبة، وپروسپيرو فى أعلى المسرح (غير مرئى)،  
تدخل أشكال غريبة متفرقة ، وتأتى بمائدة عامرة ، وترقص  
حولها مع إيماءات التحية والترحاب ، ثم تدعو الملك ورفاقه  
إلى الطعام قبل أن تنسحب وتخرج من المسرح ]

**الونزو . :** ما هذه الموسيقى ؟ أصغروا يا صحبى الكرام !

**جونزالو :** موسيقى عذبة رائعة !

**الونزو :** أرسل إلينا الملائكة الحارسين يارب ! ماذا كان هؤلاء ؟ ٢٠

**سباستيان :** 'خيال الظل' أصبح حياً مجسداً ! الآن أضئ من يحكى

عن وحيد القرن ! أو أن فى بلاد العرب شجرة واحدة

تخلعها العتقاء عرشاً لها ، وأن العتقاء تتولى الحكم الآن !

**انطونيو :** ماصدق هذا وذاك ! وإن حكيت لى أى قصة خيالية -

سأقسم إنها قد وقعت ، وإن الرحالة لم يكتبوا أبداً ،

وإن كان المغفلون فى بلدنا لا يصدقونهم

**جونزالو :** إذا حكيت ذلك فى نابولى الآن ، فهل يصدقوننى

لو قلت إننى رأيت من بين أهل الجزيرة -

فلا شك أن هؤلاء من أهل الجزيرة -

٣٠

من يتخلدون أشكالاً غريبة ، ومع ذلك -

وانتبه لكلامى - يزدنون رقة وطيبة عن الكثيرين

من بنى جنسنا ، بل هن أى منهم تقريباً !

**پروسپيرو :** [ جانباً ] أحسنت وصدقت ! إذ إن بعض الحاضرين هنا

شَرُّ من الشياطين !

**الونزو** : لا أستطيع مهما قلت أن أصف دهشتي

من هذه الأشكال وهذه الحركات وهذه الأصوات التي -

حتى دون لسان - تتحدث نوعًا من الحديث الصامت الرائع !

**بروسيدرو** : [ جانبًا ] لا تمتدح حتى تنتهي الحفلة !

**فرانفيسكو** : لقد اخضت الأشباح اختفاء غريبًا ! ٤٠

**سباستياني** : لا يهمننا هذا ما داموا قد تركوا الطعام وراءهم !

ولدينا بطون ! هل تحبون أن تلوقوا ما تركوه هنا ؟

**الونزو** : لا أحب أنا !

**جوزالو** : أؤكد لك يا سيدى أن لا داعى للخوف . وهل كان

أحد منا يصدق فى طفولته أن بعض سكان الجبال

لهم رقاب متهلكة كالثيران ، وفى حلوقهم روائد لحمية

مثل الأكياس ؟ أو أن بعض الناس لهم رؤوس فى صدورهم ؟

وهو ما يؤكد لنا الآن كل من راهن على ألا يعود الرحالة

بنسبة خمسة إلى واحد !

**الونزو** : سأنهض وأكل ، ولو كانت آخر وجبة لى ! لا يهمنى ! ٥٠

إذ أشعر أن أجمل ما فى العمر قد مضى ! قم يا أخى الدوق !

انهض وشاركنا ما نفعل .

[ برق ورعد . يدخل أبريل فى صورة 'هارى' - وهو طائر

خفافى ضخم له وجه امرأة ، ويصفق بجناحيه على المائدة ،

وبحيلة بارعة تختفى المائدة ]

أرييل : يا رجال الخطيئة الثلاثة ! إن القَدَرَ الذى

يسخر الدنيا وما فيها لتحقيق غاياته ، قد  
قضى بأن يلفظكم البحر ، وهو الذى لا تتخضع له شهية ،  
ويلقى بكم على ظهر هذه الجزيرة ، التى لا يعيش فيها البشر ،  
لأنكم أقل من البشر جذارة بالعيش ، لقد أصبتمكم بالجنون -  
بل بالإقدام الذى يجعل الرجال يتحرون شفقاً أو غرقاً !  
[ ألونزو وسياسيان وآخرون يستلون سيوفهم ]

٦٠ يا لكم من حمقى ! ما أنا وزملائى  
إلا جنود القدر ! أما العناصر التى صُنعتْ منها سيوفكم  
فلن تستطيع انتزاع ريشة واحدة من ريشى ،  
إلا إن استطاعت أن تجرح الرياح الملوثة ، أو تقتل  
المياه بطعناتٍ تثير السخرية ، إذ لا يلبث سطح الماء أن يلتهم !  
وزملائى الجنود مثلى ! من المحال أن يصابوا بأذى !  
وحتى إن كنتم قادرين على جرح أحد ، فسوف تجدون  
سيوفكم قد ثقلت ولم تستجب لقوتكم

٧٠ بل لن تستطيعوا رفعها ! أما رسالتى إليكم ، فهى أن  
أذكركم أن ثلاثكم قد خلعتكم بروسبيرو الصالح  
من عرش ميلانو ، وألقيتم به مع ابنته البريئة فى البحر ،  
وما هو قد عاقبكم ! بل إن الملائكة  
التي تطيع من يهمل ولا يهمل ، ومن أغضبت جريمتكم ،  
قد أثارت البحار والشيطان ، بل وجميع المخلوقات

حتى تحرمكم السكينة ! لقد حرمتك ابنك يا الونزو !

وها أنذا أعلن أنها قضت بالهلاك البطيء عليكم

- وهو أسوأ من الموت الذى يأتى دفعة واحدة -

إذ يقتنى أناركم أينما تكونوا ، وأما الغضب

الذى قد يقع على رؤوسكم فى هذه الجزيرة الموحشة ٨٠

فلن تنقوه إلا بالندم الصادق على ما فعلتم

وحياة الطهر والبراءة بعد ذلك .

[ يختفى فى الرعد ، ثم تعود للموسيقى الهادئة ، وتعود

الأشكال الغريبة إلى الدخول ، وتتخطى الرقص ساخرة

بالحركات والإيماءات ، ثم تخرج وهى تحمل المائدة ]

**بروسبيرو :** ما أبرع أداءك لشخصية هذا الطائر الجارح

يا أربيل الحبيب ! لقد مثلت الدور برشاقة خلافة

وأطعت تعليماتى فلم تسقط كلمة مما كلّفك بقوله !

وهكذا فعل خدemy الأقل شأنًا منك ، إذ أدوا المهام التى

تناسب كلا منهم بدقة رائعة فأضفوا عليها حياة دافقة !

كما إن تعاوى السحرة تفعل فعلها فيهم ،

فها هم أولاء أعدائى يتخطون فى حبال حيرتهم وذهولهم !

وأصبحوا جميعًا تحت سيطرتى ! سأتركهم فى نوبات همومهم ٩٠

وأزور فرديناند الصغير - الذى يحبون أنه غرق -

وكذلك محبوبته ومحبوبتى العزیزة !

[ يخرج ]

- جونزالو :** حَلَفْتُكَ بِالْمَقْدَسَاتِ سِيدِي أَنْ تَقُولَ لِي سَبَبَ هَذِهِ  
الْوَقْفَةِ الذَّاهِلَةِ وَالْحَمْلَقَةِ الْغَرِيبَةِ !
- الونزو :** إِنَّهُ لَشَيْءٌ خَارِقٌ خَارِقٌ ! لَقَدْ خَيَّلَ إِلَيَّ أَنَّ الْأَمْوَاجَ  
تَكَلَّمَتْ وَحَدَّثَتْنِي عَنْ فِعْلَتِي ! بَلْ لَقَدْ أَشَارَ إِلَيْهَا  
نَشِيدَ الرِّيحِ فِي أَذُنِي ! وَأَمَّا الرَّعْدُ ، ذَلِكَ الْمَزْمَارُ الْعَمِيقُ  
الرَّهِيبُ مِنْ مَزَامِيرِ أَرْضِ الطَّبِيعَةِ ، فَقَدْ نَطَقَ بِاسْمِ  
پروسپیرو ! كَأَنَّهُ الصَّوْتُ الْقَرَارِيُّ فِي نَشِيدِ آتَامِي  
وَهِيَ الَّتِي تَسَيَّبَتْ فِي أَنْ يَرْقُدَ ابْنِي فِي الطِّينِ بِقَاعِ الْبَحْرِ  
سَأَلْتُهُ فِي أَعَمَقِ بَقْعَةٍ لَمْ يَصِلْ إِلَيْهَا مِقْيَاسُ الْأَعْمَاقِ  
فَارْقُدْ مَعَهُ فِي الطِّينِ !

[ يخرج الونزو ]

- سباستيان :** لَوْ جَاءَ الشَّيَاطِينُ فِرَادِي ، سَأَلْنَا لَهُمْ شَيْطَانًا شَيْطَانًا !
- أنطونيو :** وَسَوْفَ أَكُونُ الْمُسَاعِدَ وَالظَّهِيرَ لَكَ !
- [ يخرج سباستيان وأنطونيو ]

- جونزالو :** لَقَدْ اسْتَوْلَى الْيَأْسُ عَلَى الثَّلَاثَةِ جَمِيعًا ! إِنْ جَرِيرَتُهُمْ ،  
مِثْلَ السَّمِّ الَّذِي لَا يَفْعَلُ فِعْلُهُ إِلَّا بَعْدَ فِتْرَةٍ طَوِيلَةٍ ،  
بَدَأَتْ تَقْرُضُ خَيْوُوطَ عَزِيمَتِهِمْ . أَرْجُوكُمْ يَا مَنْ تَتَمَتَّعُونَ بِنَضْرَةِ  
الشَّبَابِ أَنْ تَسْرِعُوا إِلَى الْلَحَاقِ بِهِمْ !  
امْنَعُوهُمْ مِنْ فِعْلِ مَا قَدْ يَدْفَعُهُمْ هَذَا الْجَنُونَ  
إِلَى فِعْلِهِ !
- آندريان :** قَلْبُهُمْ إِذْنِ . . . أَرْجُوكَ !

[ يخرج الجميع ]

### نهاية الفصل الثالث

## الفصل الرابع



## المشهد الأول

[ أمام كهف بروسبيرو ]

[ يدخل بروسبيرو وفرديناند وميرابلا ]

**بروسبيرو :** إذا كانت قسوتي في معاملتك قد وادت عن الحد ،

فإن في مكافأتك تعويضاً عن ذلك ! فلقد وهبتك الآن

ثُلثَ حياتي نفسها ، بل الغاية التي أحيأ من أجلها !

وها أنذا أضعها في يلك ! لم تكن ألوان

معاناتك إلا امتحاناً لصدق حبك !

وقد اجتزت الامتحانَ بتفوقٍ مدهش !

وها أنذا أشهد أمام الله بأنني أؤكد هذه

الهدية النفيسة ! وأرجو يا فرديناند

ألا تعجب من تفاخري بها ، فلسوف ترى

أنها فوق كل مديح ، وتتجاوز

كل ما أقوله عنها .

**فرديناند :** بل أصدق ما تقول ولو أنكروه العرافون !

**بروسبيرو :** إذن خذ ابتي هدية مني ، عروساً

دفعتَ فيها مهرًا غالياً ! ولكن إذا

لامستها قبل إتمام الشائير المقدمة جميعاً ،

وطقوس الزفاف المرسومة لدينا ،  
 فلن نُنزل السماواتُ بركاتها على هذا الزواج  
 لينمو ويتعرع ، بل ستثمر الكراهية العقيمة ،  
 والشقاق ، والاحتقار ، ومرارة النظراتِ  
 ٢٠ فوق فراشكما ، وتملاء بالأعشاب الضارة البغيضة  
 حتى تكرهاه معاً ! وإذَنْ فحاذرا واحترسا  
 ومصابيح رب الزواج تضيئ لكما الطريق !

**فرنيانده :** أرجو لكلينا أياماً هادئة ، ونسلاً جميلاً ، وحياة مديدة ،  
 ودوام الحب القائم بيننا الآن ، ولذلك لن يفلح أظلم عُشٍّ  
 ولا أفضل الفرص السانحة ، ولا أشد وسوسة  
 يوسوس بها الخنّاس في صلورنا ، في قهر شرفي  
 وتحويله إلى شهوة ، أو حرمانى من متعة حفل ذلك اليوم ،  
 ٣٠ فشدّة شوقى تجعلنى أظنّ خيول موكب الشمس قد تعثرت  
 فلا تسير ، أو أنّ الليل مغلول لا يأتى !

**إروسبيرو :** أحسنت القول ! اجلس معها وحادثها فقد غدت ملك يمينك !  
 أين أنت يا آريل ؟ خادمى المجتهد ! آريل ! أين أنت ؟  
 [ يدخل آريل ]

**آريل :** ها أنذا ! بماذا يأمر سيدى الجبار ؟  
**إروسبيرو :** لقد أتجزت ببراعة آخر المهام التى طلبتها منك ،  
 أنت ورملاوك الأقل منزلة منك ! لكننى أحتاج إليكم  
 فى لعبة أخرى مماثلة ! اذهب وأحضّر رملاءك

إلى هذا المكان ، وأنا أمحك السيادة عليهم !

حُثِّم على سرعة الحركة ، فأنا أريد

٤٠ أن أعرض على عيون الزوجين الصغيرين خدعة ما

من أفانين سحرى ، كنت وعدتهما بها ، ويتنظرانها منى !

آرييل : حالاً ؟

بروسبيرو : فى لحظة عين !

آرييل : من قبل أن تقبولَ اذهبْ وعدْ يا خيرَ تابعْ

أو تَأْخُذْ الأنفاسَ مَرَّتَيْنِ فى تَتَابُعْ

سَيَحْضُرُ الجميعُ مُسْرِعِينَ فَوْقَ أطْرافِ الأصابعِ

يَكُلُّ تَقْطِيبِ وإيماءٍ من الأشكالِ رائعِ

فَهَلْ تُحِبُّنى يا سيدى ؟ أَجِبْ إنْ لَمْ تَكُنْ تُمانِعْ

بروسبيرو : بل أحبك كثيراً يا عفتى الرقيق آرييل ! لا تدخل حتى تسمع النداء !

آرييل : فهمت ! فهمت !

٥٠ [يخرج آرييل]

بروسبيرو : احرص على الإخلاص يا فرديناند ! حذار أن ترخى

الزمام للغزل بأكثر مما ينبغي ! أغلظ الأيمان تحترق كالكش

فى النار الموقدة فى دم العاشقين ! اكبح جماح حبك ،

ولا ضاعت الأيمان التى حُلِفْتَ !

فرديناند : أؤكد لك يا سيدى أن التلوج البكر الباردة البيضاء

تحيط بقلبى وتخفف من وقدة كبدى !

بروسبيرو : جميل ! ادخل الآن يا آرييل ! تعال يا عزيزى مع الجميع !

زيادة العدد أفضل من التقصان ! اظهروا وتحركوا بخفة

أرجو الصمت التام ! كونوا عيونًا دون السنة !

[ موسيقى هادئة ] و [ تدخل أيريس ]

أيريس : سيريسُ يا أَكْرَمَ رَبَّة ! ذات المَرْجُ العَامِرَاتِ الخِصْبَةِ - ٦٠

قَمَحًا وشُوقَانًا ، شَعِيرًا ، ثُمَّ بِأَزْلَاءَ بِلْ وشَيْلَمًا وِيقَه !

هَذِي جِبَالِكِ الَّتِي تَمُوجُ بِالْكَأَلِ وَتَقْضِمُ الْأَغْنَامَ مِنْهَا كُلُّ قَضْمَةٍ !

وهذه المَرْجُ فِي انْبِسَاطِهَا تَزْخَرُ لِلْأَغْنَامِ بِالْأَعْلَافِ

وتلك أَغْصَانُ تَشَابَكَتْ لَتَنْعَمَ الضَّعَافُ

وإِبْرِيلُ المَطِيرُ وشَامَا بِأَزْهَارٍ تُجِيبُ مَطْلَبَكَ

بِأَنْ تَزِينَ حُورِيَّاتِكَ المَقْرُورَةَ .. بِإِكْلِيلِ المَقَافِ !

فِيهَا خَمَائِلُ الرِّثَمِ الَّتِي يَهْوَى ظِلَالُهَا المَكْدُودُ -

من يشكو لَظَاهُ مِنَ الصَّلُودِ !

هَذِي حُقُولُ الكَرَمِ بِالنَّوَاصِي المَشْكَبَةِ ،

وساحِلُ البَحْرِ العَقِيمِ قَدْ بَلَّتْ صُخُورُهُ الصُّلْبَةَ !

إِذْ تَنْفَقِينَ عِنْدَهُ النَّسِيمَ ! قَدْ أَرْسَلْتَنِي مَلَكَةُ السَّمَاءِ ٧٠

فَإِنِّي رَسُولُهَا - قَوْسُ الغَمَامِ - وَقَدْ آتَيْتُكِ كَيْ أَدْعُوكِ

أَنْ تُغَادِرِي ذَاكَ المَقَامَ ، وَتَصْحَبِي ذَاتَ الجَلَاحِ

فِي اللَّهْوِ وَالْمَرَاحِ عِنْدَنَا ! وَسَطُ الْأَرَاغِي السُّنْدُسِيَّةِ !

هَذِي عَرِيَّتُهَا الَّتِي تَجْرِي بِهَا الطَّوَارِسُ

هَيَّا أَهْبِطِي سِيرِيسُ يَا ذَاتَ الثَّرَاءِ حَتَّى نَأْتِسَ !

[ تدخل سيريس ]

**سيريس :** مَرَحَى رَسُولَ الْمَلِكَةِ ! يَا مَنْ رَهَتْ الْوَانَةُ الْمُتَمَدِّدَةُ !

لَمْ تَعْصِي يَوْمًا رَوْجَةَ الرَّبِّ الْكَبِيرِ جُودِيَّتَرُ !

يَا مَنْ نَثَرْتَ بِرِيثِي أَجْنَحَهُ بِلَوْنِ الزُّعْفَرَانِ عَلَى زُهُورِي

فَطَرَطَ طَلٌّ أَوْ شَايِبَ السَّمَاءِ الْمُتَعَشِّةُ !

يَا مَنْ يَمِيلُ - عَلَى الْمُرُوجِ الْمُورِقَةِ .. وَعَلَى السُّهُولِ الْقَاحِلَةِ .. ٨٠

طَرَقَاكَ فِي قَوْسِ كَسْتِهِ الزُّرْقَةُ !

لِيُوشِحَ الْأَرْضَ الَّتِي تَزْهَوُ بِكُلِّ قَرَانِهِ !

مَا سِرُّ دَعْوَةِ مَلَكُوتِكَ .. لِي كَيْ أَجِيءَ إِلَى هُنَا

فِي بَقْعَةِ الْكَأَلِ الْقَصِيرِ ؟

**إيريس :** كَيْ تَحْضُرِي مَعَنَا رِفَافَ الْمَاشِقِينَ الْمُخْلِصِينَ وَتَبْلُغِي

بَعْضَ الْعَطَايَا فِي سَخَاءٍ لِلْحَبِيبِينَ اللَّذِينَ كَسَتْهُمَا الْبَرَكَةُ !

**سيريس :** قُلْ لِي إِذْنُ قَوْسِ السَّمَاءِ فَهَلْ أَتَتْ هَيْمَنُوسُ أَيْضًا ؟

وَهَلْ جَاءَ ابْنُهَا - إِنْ كُنْتَ تَعْرِفُ - فِي مَعِيَةِ هَذِهِ الْمَلِكَةِ ؟

إِنِّي امْتَنَعْتُ عَنْ الْإِقَامَةِ لِأَنَّهُ عَارٌ كَبِيرٌ ! وَأَعَافُ لِقَائَهَا هُنَا

وَلِقَاءَ ذَلِكَ الْغَرِّ مَكْتُوفِ الْبَصَرِ ٩٠

مَنْدُ اسْتَطَاعَا أَنْ يُعِينَا ذَلِكَ الْكَالِحُ دَيْسُ

فِي أَنْ يَنَالَ كَرِيمَتِي !

**إيريس :** لَا ! لَا تَخَافِي هَذِهِ اللَّقِيَا ! فَلَقَدْ رَأَيْتُ الرِّبَّةَ الْمَذْكُورَةَ

فِي مَرَكَبٍ وَسَطَ السَّحَابِ تَجَرُّهُ بَعْضُ الْحَمَائِمِ نَحْوَ "بَافُوس"

هِيَ وَابْنَتَا ! بَلْ حَاوَلَا بِالسَّحْرِ إِهْوَاءَ الْحَبِيبِينَ هُنَا !

أَمَّا هُمَا فَقَدْ تَعَاهَدَا الْأَيُّقَارِيَا الْفِرَاشَ قَبْلَ أَنْ

نُضِيَّ مَصْبَاحَ الزَّوْفَانِ 'هَامِئِينَ' !  
عَبَثًا تُحَاوِلُ أَنْ تَعُودَ إِلَيْهِمَا ذَاتُ الشُّبْقِ !  
تِلْكَ الَّتِي كَانَتْ لِرَبِّ الْحَرْبِ فِي يَوْمِ خَلِيلِهِ !  
هَذَا ابْنُهَا قَدْ حَطَّمَ الْأَسْنَمَ فِي جَمْعِيَّتِهِ  
(دَغَمَ احْتِلَادَ طَبِيعَتِهِ) بَلْ بَاتَ يَحْلِفُ إِنَّهُ  
مَا عَادَ يُطْلِقُ السَّهَامَ لَا ! بَلْ أَنْ يُعَارِسَ لَهْوَهُ  
مِثْلَ الصَّغَارِ مَعَ الْعَصَافِيرِ الرَّدِيعَةِ !

١٠٠

[ تدخل جونو ]

سيريس : هَا هِيَ ذِي أَسْمَى الْمَلِكَاتِ ! 'جُونُو' الْعَظْمَى !  
أَعْرِفُهَا مِنْ مِشْيَتِهَا !  
جونو : مَا حَالُكِ يَا أُخْتِي الْمِعْطَاءُ ؟ هَيَّا لِنُبَارِكِ هَذَيْنِ الزَّوْجَيْنِ !  
هَيَّا نَدْعُو لَهُمَا بِرَحْمَةٍ وَيَاكْرُمُ أَبْنَاءَ !

[ تغنيان ]

جونو : جُونُو تَدْعُو لَكُمَا بِالْبَرَكَاتِ  
بِالشَّرَفِ وَخَيْرِ رَوَاجٍ وَالشُّرُوءَاتِ  
وَيُفْرَحُ الْقَلْبُ بِكُنَلِ الْأَوْقَاتِ  
وَيُطْوِلُ السَّعْمُ وَأَبْنَاءُ وَبَنَاتِ  
سيريس : هَلَّا أَتَى الرِّبْعُ وَحَلَّتْ فِي آخِرِ الْحَصَادِ  
بِخَيْرِ هَذِي الْأَرْضِ وَالنَّمَاءِ فِي كُلِّ الْبِلَادِ  
لِيَمْلَأَ الْأَجْرَانِ بِالْحُبُوبِ وَالْأَهْرَاءِ  
تَفِيضُ بِالرُّزْقِ الْمَمِيمِ سَائِغِ الْأَرْقَادِ  
فِي كُلِّ كَرْمَةٍ عَنَاقِيدَ يَطْمَعُهَا النَّمَاءُ

١١٠

وَيَنْحَنِي السَّبَاتُ مُثْقَلًا بِزَامِرِ الرَّخَاءِ  
نَجَوْتُمَا مِنْ فَأَقَةٍ رَعَاكُمَا خَسِيرُ الْجَدَاءِ  
قَدْ بَارَكْتُكُمَا سِيرِسُ هَكَذَا بِلَا الرُّفَاءِ

**فريديناند :** هذه رؤيا فى غابة الجلال ، متناغمة تسحر الالباب !

هل أجزو على القول بأن هؤلاء من المجن ؟

**يوسيزو :** إنهم من الجان الذين استَحَفَرْتُهُمْ بسحرى

من محاسنهم ليثلوا ما أتصوره الآن !

**فريديناند :** ليتنى أقيم هنا إلى الأبد ! إن مثل هذا الوالد الحكيم

ذى العجائب نادر الوجود ! وقد أحال المكان جنة !

[ تتهاوس جونو وسيريس ، ثم ترسلان أيريس ]

فى مهمة خاصة [

**يوسيزو :** أيها الحبيب ! أرجو الصمت الآن ! فإن جونو وسيريس

جادتان فى التهاوس ؛ وأماننا المزيد من العمل !

أرجو الصمت التام ، وإلا فشل سحرنا !

**أيريس :** يا أيُّهَا الحُورِيَّاتُ ! يا من يُدْعَيْنَ النَّايِدَاتِ

بِجَدَائِلٍ تَجْرَى مَلْتَوِيَّاتُ ! وَالزَّهْرُ يَزِينُ الْهَامَاتُ !

وَالْحَيْنُ تُشْعُ بِرَيِّْ النَّظَرَاتُ !

**أيريس :** اتركن الماء المَمْوَجَ أَقْبِلْنَ إِلَى الْأَرْضِ الْخَضِرَاءِ !

هَذَا أَمْرٌ مِنْ جُونُو ! يَا حُورِيَّاتِ الْعِفَّةِ هَذَا حَقْلُ هَتَاءِ

شَارِكْنَ رَوَاجَ حَبِيبَيْنِ يَزِينُهُمَا الْإِخْلَاصُ وَهَيَّا دُونَ أَنَاءِ !

( تدخل بعض الحوريات )

يا مَنْ يَحْمِلُ مِنْجَلَهُ وَالشَّمْسُ تُلَوِّحُهُ وَيَعَانِي حَرَّ أَغْطَسُ !  
 اترْكْ مِحْرَاثَكَ هَيَّا ! أَقْبِلْ لِلْفَرْحِ وَلِلْمَرَحِ هُنَا !  
 اجْعَلْ عَطْلَتَكَ الْيَوْمَ ! ضِمَّ قُبْعَةَ الْقَشِّ عَلَى رَأْسِكَ !  
 هَيَّا جَمْعًا لِلرَّقْصِ الرِّيفِيِّ بِصُحْبَةِ هَاتِيكَ الْحُورِيَّاتِ النَّصِيرَاتِ !

[ يدخل عدد من العاملين بالحصاد ، يرتدون أزياءهم المميزة ،  
 ويشاركون الحوريات في رقصات رشيقة ، وعند نهاية الرقص ينهض  
 بروسبيرو فجأة ويتحدث ، وبعد ذلك ، يخفى الجميع حزاني ،  
 بمصاحبة صخب مكثوم ومختلط ] .

**بروسبيرو :** [ جانباً ] كنت نسيت تلك المؤامرة الخبيثة التي دبرها

١٤٠

الوحش كاليان وشريكاه لقتلى !

لقد حان تقريباً وقت تنفيذها ! [ إلى الجن ]

أحستم ! كفى ! انصرفوا ! كفى !

**فرديناند :** هذا غريب ! لقد داهم أباك غضب يثيره ويريكه !

**ميراندا :** ما رأيته قبل اليوم يمثل هذا الغضب وتعكير الصفو !

**بروسبيرو :** يبدو عليك الاضطراب يا بُنَى ! كائنا أصابك الفزع !

هَوْنٌ عليك وابتسم ! قد انتهت أفراحنا !

ومثلما ذكرت قبل الآن لم يكن ممثلونا هؤلاء

غيرَ أرواحٍ وأشباحٍ تلاشتْ بلِ وَفَّاتْ في الهَوَاكِ

في أَرْقٍ ذراتِ الهَوَاكِ ! وهكذا تَلَوَّبُ -

١٥٠

مثل هذه الرؤيا التي بَتَتْ تَسِجَهَا من العَدَمِ -

فلاعننا التي يَكَلُّ السحابُ رَأْسَهَا !  
 قُصُورُنَا الجميلةُ السَّمَاءُ والمعابدُ الرَّقُورَةُ الرَويَّةُ !  
 والكرةُ الأرضيةُ العظيمةُ - وكلُّ ما تَرِثُ !  
 ومثلما خَبَا وَهْمُ احْتِفَالِنَا الكبيرِ وانتهى يَلَا أَثَرُ  
 لن يتركَ الذي يمضي نُثَارًا من سَحَابٍ !  
 إنا خُلِقْنَا من خِيوطِ تَنسُجُ الأحلامُ منها !  
 وهكذا يَكَلُّ النعاسُ . . . حَيَاتُنَا القصيرةُ الضئيلةُ !  
 يا سيدي ! لقد أصابني القلقُ ! فاصبر ! تحمّلْ ضَعْفِي !  
 ١٦٠ ذهني العجوزُ مضطربُ ! لا تنزعجْ لما تراه في مِنْ وَهْنٍ !  
 فلتَسَرِّحْ إذا أردتَ في كَهْفِي قليلاً ريثما أعودُ !  
 إذ إنني سأذرعُ الشَّطَّ العريضَ راتحاً وغادياً  
 حتى يعودَ قلبي المهتاجُ للسكينة !

فريمانه

: مع السلامة !

[ يغرجان ]

وميراندا

إروسبيرو : شكرًا لكما ! أرييل ! احضر بسرعة الأفكار !

[ يدخل أرييل ]

أرييل : أنا وهن أفكارك ! ماذا تطلب ؟

إروسبيرو : اسمع يا حفريت ! لابد أن نستعد لمواجهة كاليبان !

أرييل : نعم أيها القائد ! كنت أريد أن أخبرك عند تقديم 'سيريس'

ولكنني خفت أن أغضبك !

إروسبيرو : قل لي من جديد أين تركت هؤلاء الأوغاد ؟

١٧٠

**أرييل :** قلت لك يا سيدى إن الخمر ألهمتهم حتى احمرّ لونها

وأفعمتهم بالإقدام حتى طعنوا الهواء

لأن أنفاسه تهب فى وجوههم ، وضربوا الأرض

لأنها قبلت أقدامهم ، لكنهم لم يشنوا عن خطتهم .

وعندها ضربت الدفّ فى يدى ، فإذا بهم يقفون

مثل الخيل التى لم يركبها أحد بعد ، ويشرعون آذانهم

ويرفعون أجفانهم ، ويفتحون خياشيمهم لاشتتام الموسيقى !

وهنا أعملت السحر فى آذانهم ، حتى ساروا خلفى ،

مثلما تتبع المعجول خوار أمها ، خلال الأشواك الحادة ،

والقتاد المسنون ، والحسك الذى يلدغ ، وغيرها مما اخترق

سيقانهم الواهنة ، وأخيراً تركتهم فى مياه البركة التى ١٨٠

كستها طبقة من القذارة ، خلف كهفك ، وهى ترقص حولهم

حتى الأذقان ! بل إن راحة البركة طغت على

راحة أقدامهم !

**بروسبيرو :** أحسنت يا طيرى المقرب ! احتفظ بشكلك الخفى الآن !

واسمع ! أنت تعرف العيادة البراقة وما شاكلها فى منزلى !

اذهب وأتنى بها حتى تكون الطعم الذى أوقع به هؤلاء اللصوص !

**أرييل :** ذهبت ذهبت

[ يخرج ]

**بروسبيرو :** كالبيان شيطان ! شيطان بطبعه ! والطبع

يغلب التطبع ! وقد بلغت فى تقويمه جهوداً جبارة

إشفافاً ورحمة ! لكنها ضاعت جميعاً ونهبت سدى !  
 وكلما تقدم فى السنّ وازداد قبح جسمه ،  
 نخر السُّوسُ فى عقله . لسوف أنزل العذاب بهم  
 حتى يصرخوا من الألم !

[ يعود آرييل حاملاً العبادة البراقة وما شاكلها ]

تعال ! ضعها جميعاً على شجرة الليمون هناك !  
 [ يظل بروسبيرو وآرييل غير مرئيين ]

( يدخل كاليبان وستيفانو وتريנקولو ونيابهم مبلة )

**كاليبان** : أرجوكم ! خففوا وقّع أقدامكم حتى لا يسمعكم أحد !  
 لا ولا غلّد الأرض الأعمى ! فقد اقتربنا الآن من كهفه !  
**ستيفانو** : اسمع يا وحش ! تلك الجنّة التى تبسّك ، والتى قلت إنها  
 مأمونة - خدعتنا وانضح أنها كالأندال !  
**تريנקولو** : اسمع يا وحش ! إبنى أشم رائحة بول الخيل ! وأنفى يتأفّف ويستاء !  
**ستيفانو** : وكذلك أنفى ! هل تسمعنى يا وحش ؟ إبنى أحذرك من غضبى !  
 فلو غضبت عليك -

**تريנקولو** : [ يكمل العبارة ] ستصبح فى عداد المفقودين !

**كاليبان** : يا سيدى الكريم ! لا تحرمنى رضاك أبداً !

اصبر قليلاً ! فالغنيمة التى آتاك بها

ستغمّ هيون سوء الحظ الذى صادفنا ! لا تجهز بالصوت إذن !

فكل شيء ساكن كأننا فى منتصف الليل !

**تريנקولو** : لا بأس لا بأس ! ولكن ضياع رجالات الخمر فى البركة -

- ستيفانو :** [يكمل العبارة] لا يعنى العار والشار فحسب ، بل فيه يا وَحْشٌ  
 خسارة لا تموتُ ! ٢١٠
- ترينكولو :** خسارة أهدح من إصابتي بالكل ! وكل ذلك بسبب الجنية  
 التى قلت إنها مأمونة يا وَحْشٌ !
- ستيفانو :** سأقتد رجاجتى من البركة ، حتى لو غُصْتُ فيها إلى أذنى !
- كاليبان :** أرجوك يا ملكي ! اسكت ! هل ترى تلك الفتحة ؟  
 إنها مدخل الكهف ! لا تُحَدِّثْ جلبة وادخل !  
 افعل الشر الذى يأتى بالخير ! فرما مَلَكْتَ هذه الجزيرة  
 إلى الأبد ! وأصبحت أنا - كاليبان -  
 العقُ قديمك إلى الأبد أيضاً !
- ستيفانو :** أعطنى يدك ! بدأتُ تراودنى أفكار سفك الدماء ! ٢٢٠
- ترينكولو :** أيها الملك ستيفانو ! أيها اللورد العظيم ! يا ستيفانو الجليل !  
 تأمل الملابس التى تنتظرك هنا !
- كاليبان :** اتركها أيها المغفل ! إنها لا تساوى شيئاً !
- ترينكولو :** لا لا أيها الوَحْشُ ! نحن نعرف الملابس المستعملة ! [يلبس  
 العباءة البراقة] انظر أيها الملك ستيفانو ! [لا تناسبنى ؟]
- ستيفانو :** اخلع تلك العباءة البراقة يا ترينكولو ! بحق هذه اليد سأخذها !
- ترينكولو :** خُذْهَا يا صاحب الفخامة !
- كاليبان :** فليغرق هذا الاحمق فى مرض الاستسقاء ! ما معنى ٢٣٠  
 غرامك بمثل هذه الملابس التى تموت الحركة ؟ اتركها الآن  
 وعليك بقتله أولاً ! إنه إذا استيقظ

فسوف يبعث من يقرصنا ويلدغنا حتى تمتلئ أجسامنا

بالْبُقع ! سنصبح في حالة عجيبة !

**ستيفانو :** اسكت أنت أيها الوَحشُ! سيدتي شجرة الليمون! أليست هذه

السُّترة سَتَرَتِي ؟ ها أنذا أَنْزَلْتُهَا فَتَجَاوَزَتْ حدود الشجرة ! ومن

يتجاوز الحلود يحلق شعره ! وإذن يا أيها السترة ! ستفقدين

وَبَرِّكَ ! ستصبحين سُترة بلا وَبر ! صلعاء !

**تريتكولو :** [يضحك] ها ها ها ! لا بأس ! فنحن لا نتجاوز الحلود في

السُّرة إذا سمحت لي بفخامتكم ! ٢٤٠

**ستيفانو :** أشكرك على هذه الفكاهة ! خذ هذا الرداء مكافأة عليها !

ما دمت ملكاً على هذا البلد ، فلن يُحرم أحد من المكافأة على

فكاهته ! ”نحن لا نتجاوز الحلود في السُّرة“ فكاهة ممتازة! هاك

رداء آخر مكافأة عليها !

**تريتكولو :** هيا يا وَحشُ ! جهز يدك واسرق الباقي !

**كالياني :** لا لا لا ! هذا عبث ! سوف نهدر الوقت

ويحوكنا بسحره إلى إرد أو قروود

بجاء منخفضة بشعة !

**ستيفانو :** اسمع يا وَحشُ ! استعمل يَدَيْكَ ! ساعدني في نقل هذه إلى ٢٥٠

برميل الخمر ! هيا ولا أخرجتك من مملكتي !

**تريتكولو :** ونقل هذه أيضاً !

ستيفانو : نعم ! وهذه !

[ تملأ أصوات رياضة صيد للشعلب : صهيل الخيل ، نفير قائد

الركب ، ونباح الكلاب . يدخل المسرح عفاريت فى صورة

كلاب الصيد ، ويهجمون على الثلاثة ، ويطاردونهم ، ويقوم

پروسيرو وآريل بحث الكلاب على الهجوم ]

پروسيرو : اهجم يا كلبى شهورش ! اهجم عليهم !

آريل : اهجم يا عفريت ! انبح . وعُصّ !

پروسيرو : إنهم يجرّون هناك ! أدركوهم ! اخرجوا خلفهم !

[ يخرج من المسرح جربا كاليان وستيفانو وترينكولو ]

اسمع يا آريل ! كلّف الآن هؤلاء العفاريت

بأن يصيبوا الثلاثة بتشنجات ألّيمة تطحن المفاصل !

وبالتقلّصات التى تصيب الشيوخ وتكتمش منها العضلات !

ويملاؤا بشرّتهم بالبقع الزرقاء من اللدغ والعصّ ٢٦٠

حتى تصير مثل جِلْدِ الثَمَرِ أو القَهْد !

آريل : هل تسمعهم ؟ إنهم يصرخون ويكون

پروسيرو : اقتفوا آثارهم بلا هوادة ! لا تتركوهم !

جميع أعدائى أصبحوا الآن تحت رحمتى !

وبعد قليل أنتهى من جميع أعمالى ،

وتعود لك أسام الحرية ، أما الآن ، فعليك

أن تبغنى قليلاً وتؤدى لى بعض المهام !

[ يخرجان ]

نهاية الفصل الرابع

## الفصل الخامس



## المشهد الأول

[ أمام كهف پروسيرو ]

[ يدخل پروسيرو مرتدياً عباءته السحرية مع آريل ]

**پروسيرو :** بدأت خطتي تأتي بشمارها ، ولم تخفق

تعويذة واحدة من تعاويذى ، والجنّ التابعة لى مطيعة ،

والزمان يسير منتصب القامة بما يحمله على كاهله . كم الساعة؟

**آريل :** السادة ! هذا هو الوقت الذى حَدَّثَهُ يا سيدى

موعداً للاتهاء من عملنا .

**پروسيرو :** لقد قلت ذلك فعلاً ، عندما أثرت العاصفة أول الامر .

قل لى أيها العفريت : ما حال الملك وأتباعه ؟

**آريل :** مجبوسون معاً بالصورة التى أمرت بحبسهم فيها ،

ومثلما تركتهم تماماً ! إنهم مجبوسون جميعاً يا سيدى

١٠ **پروسيرو :** فى خميعة الليمون التى تحمى كهفك من الأنواء .

ولن يستطيعوا الخروج حتى تأمر بإطلاق سراحهم .

أما الملك ، وأخوه ، وأخوك فقد استولى الجنون

على ثلاثتهم ، والباقون ينعون ذهاب عقلهم !

لقد أنعمهم الحزن والفرح ، وخصوصاً جونزالو

الذى وصفته بأنه عجوز طيب كريم ،

إذ تسرب دموعه من لحيته مثلما تسرب قطرات الشتاء  
من سقف من قش القصب ! إن تأثير سحرك فيهم جبار  
حتى إنك لو شأدتهم الآن ، للآت مشارك تجاههم !  
هل تظن ذلك أيها العفريت ؟

**آريل** : لو كنت من البشر يا سيدى لوجدت مشاعرى تلين !  
**بروسبيرو** : وسوف تلين مشاعرى ! أنت هواء محض ، ومع ذلك ، فانت ٢٠

تحس وتشعر يمعاناتهم ، فكيف لا أزيد عنك ، وأنا من جنسهم ،  
إحساساً بها ، بل وأريد عطفاً عليهم منك !  
لقد أصابنى ظلمهم الشديد بطعنة فى صميم قلبى ،  
ومع ذلك فإننى أنحاز إلى سمو عقلى ضد غضبى العارم !  
ما أكثر ما ينزع المرء إلى الثأر ، وأندر الحلم والعفو !  
وما داموا قد أبدوا الندم ، فلن أتمادى فى غضبى !

٣٠ اذهب فاطلق سراحهم يا آريل ! سألغى  
تعاونى السحرية ، حتى يعود إليهم عقلهم ،  
ويعودوا إلى طبيعتهم .

**آريل** : سأحضرهم هنا يا سيدى !

[ يخرج ]

**بروسبيرو** : يا حَيَاتِ لَئالٍ وَجَلَاوِلَ وَبَحِيرَاتٍ سَاكِنَةٍ وَخَمَائِلَ !  
يَا مَنْ لَا يَتَرَكَّنَ عَلَى رَمَلِ الشَّاطِئِ أَثَارَ الْأَقْلَامِ  
أثناء طُرَادٍ إله البحر إذا انْحَسَرَ الماءُ  
أو أثناء الْفَرِّ أَمَامَ الماءِ إذا حَادَ ! يا مَنْ تُشْبِهَنَ دُمَى صُغْرَى

- تصنعُ في ضوءِ البدرِ دوائرَ خضراءَ من الطُّحْلُبِ ذاتَ مذاقِ مُرٍّ  
لا تَقْرُبُهَا نَعْجَةٌ ! يا من تَسْلِيَنَّ بصنعِ الفُطْرِ بمتصفِ اللَّيْلِ  
وترحِّينَ بصوتِ الناقوسِ إذا أعلَنَ وقتَ غروبِ الشَّمْسِ !  
٤٠ منكنَّ طَلَبْتُ العونَ فجاءَ العونُ ، على ضَعْفٍ فيكنَّ ،  
حتى عَتَمَتْ ضياءَ الشمسِ يوقِدُ الهاجِرَةَ هنا ،  
ودعوتُ الريحَ العاصِفةَ إلى الثَّوَرَةِ ،  
بل انشبتُ الحربَ الهادِرةَ الهَوَاجَةَ  
ما بينَ البحرِ الأخضرِ وسماءِ زرقاءِ القُبَّةِ !  
أضرمْتُ النارَ بأيدي الرُّعْدِ القاصِفِ والمُرْعَبِ  
وقلقتُ بأسهمِ رَبِّ الأريافِ البلُّوطِ الصَّلْبِ -  
أشجارًا تنسبُ لَهُ - رُلْزَلْتُ الجبلَ الثابتَ  
وذراعِي اقْتَلَعْتُ أشجارَ الأَرْضِ من الجِلْدِ !  
وأمرْتُ القَبْرَ بأنَّ يُوقِفَ من رَقَدُوا في القَبْرِ  
٥٠ فانفتحَ وأخرجَهُم يَسْعَوْنَ بفضْلِ السَّحْرِ الأكبرِ  
لكنِّي أعلِنُ أني أثبُدُ هذا السَّحْرَ القَطْ !  
فإذا استدعيتُ لحنًا من موسيقى المَلَأِ الأعلى -  
وأنا أدعوها الآن - حتى تُحدِثَ ما أبغى من تأثيرِ  
في عقلي أولئك (أي من يَسْتَهْدِيهِم سحرُ الموسيقى)  
فلسوف أقومُ بِكَسْرِ عَصَا سِحْرِي  
وسأدْفِنُهَا في أعماقِ الأرضِ وأغرِقُ كَتَبِي في البحرِ.

وباعماقٍ ما وصلَ إليها يوماً مِسْبارُ العُورِ !

( موسيقى رزينة )

[ هنا يدخل آريل ، ثم ألونزو ، وهو يومئٍ ويتحسرك  
كالمجانين ، ومعه جونزالو ، وسباستيان وأنطونيو ،  
وهم يومنون ويتحركون بالأسلوب نفسه ، يرافقتهم آدريان  
وفراتشيسكو ، ويدخلون جميعاً حدود الدائرة التي رسمها  
پروسييرو ، ويقفون فيها مسحورين ، وحين يلاحظ پروسييرو

ذلك يعود للحديث ]

**پروسييرو :** فليعمل هذا اللحن الهادئ برزائته عمله

حتى يشفي مَخْطاً يغلى في الجمجمة الآن بلا طائل !

٦٠

( ذلك أفضل ما عالج زعزعة العقل الناشز )

فلتفتقوا حيث وقفتُم في أسر السحر

يا جونزالو ذا التقوى والشرف الصادق !

عيني تتعاطف مع ما يبدو في عينك

ويذا تدرف عبرات أخوة ! ما أسرع ما ذاب السحر !

وكما يسترق الخطو ضياء الصبح بجوف الليل فيصهر ظلمته

يشرق ضوء الرشيد الآن ويبدأ في تبديد سحاب جهل

كانت تغشى العقل المصاب ! اسمعني يا جونزالو الطيب !

يا من تحفظ عهدى حقاً ! يا من صنت ولائك لرئيسك !

٧٠

سوف أكافئ بالقول وبالفعل شماتلك العليا

ما أقسى ما كنت ألونزو حين أسأت معاملتي مع بيتي !

وتواطأ مَعَكَ أَخَوَكَ بِتِلْكَ الْفَعْلَةِ !  
 ولقد نَلَتْ حِقَابَكَ عَنْ ذَلِكَ يَا سِيَّاسَتَانِ !  
 أما أَنْتَ يَا لَحْمِي وَدَمِي وَشَقِيْقِي !  
 فلقد أَخَوَاكَ طُمُوحًا ، وَنَبَلْتَ الشَّقْفَةَ وَدَوَاعِي الْفِطْرَةِ  
 إِذْ شَارَكْتَ سِيَّاسَتَانِ عَمَلَهُ -  
 (مَنْ يَلْدَغُهُ أَقْسَى اللَّدَغَاتِ الْآنَ ضَمِيرُهُ أ ) -  
 بمؤامرةٍ تُزْهِقُ رُوحَ مَلِيكُكُمَا إِنِّي أَصْفَحُ عَنْكَ !  
 وَيَرْغَمُ تَنَكُّرَكَ - كما قلتُ - لِفِطْرَتِكَ الْبَشَرِيَّةِ !  
 ٨٠ هَا هُوَ ذَا مَوْجِ الْإِدْرَاكِ يَعُودُ ! وَالْمَدُّ الزَّاحِفُ لَنْ يَلْبَثَ أَنْ  
 يَغْمُرَ شَطَّ الرُّشْدِ الزَّاخِرِ بِالطَّيْنِ وَشَرِّ الْأَكْنَلِ !  
 لَا يَنْظُرُ أَحَدٌ مِنْهُمْ فِي وَجْهِهِ حَتَّى يَعْرِفَنِي حَقًّا !  
 اخْهَبْ يَا أَرِيِل ! أَحْضِرْ قُبْعَتِي وَحُسَامِي مِنْ كَهْفِي  
 فَسَاكُشِفُ عَنْ نَفْسِي وَأَقْدُمُ نَفْسِي فِي صُورَتِي الْأُولَى -  
 حَاكِمَ مِيلَاتُو ! أَسْرِعْ يَا عِفْرِيْتُ !  
 فِلَسَوْفَ تَنَالُ الْحُرِّيَّةَ بَعْدَ قَلِيلٍ !

[ يحضر أرييل الملايس ويساعده في

لوتدائها ويغنى الأغنية التالية :

آرييل : [ يغنى ]

٩٠ هَا أَنَا أَرْشَفُ مِثْلَ السَّنَحْلِ وَحِقِّ الزَّهْرِ  
 فِي تَاجِ السُّوسَنِ أَرْقُدُ أَنَّمُ بِالْعَطْرِ  
 أَرْقُدُ حَيْثُ نَعِيْقُ الْبُيُومِ إِلَى اللَّجْرِ

أركبُ مَتْنِ السُّفَّاشِ كَمَثَلِ الطَّيْرِ  
 فِي مَرَجِ أَيَّامِ الصَّيْفِ تَمَرُ !  
 مَرَحًا مَرَحًا سَوْفَ أَصْبِحُ الْآنَ  
 تَحْتِ بَرَاعِمِ فِى بَعْضِ الْأَغْصَانِ

**پروسیرو :** أحسنت أحسنت يا صديقي الظريف ! سوف أفتقدك يا آريل ،

لكننى لابد أن أمتحك حريتك . [وهو يعدل ملابسه] هكذا هكذا !

أذهب الآن بصورتك غير المريئة ، إلى سفينة الملك ،

وسوف تجد الملاحين نائمين فى المخازن ،

أيقظ الریان والضابط ، وأحضّرهما ١٠٠

فسرك إلى هذا المكان ! وليكن ذلك فوراً - أرجوك !

**آريل :** ساعب الهواء فى طريقى عجباً وأعود

قبل أن يتبض قلبك نبضتين !

[ يخرج ]

**جوزالو :** ليس فى هذا المكان سوى العذاب والكلو والدعشة

والعجب ! فلتأخذ بيننا قوة من قوى السماء

حتى نخرج من هذا البلد المفزع !

**پروسیرو :** انتظر سيدى الملك ! أبصر دوق ميلانو

الذى حاق به الظلم - پروسیرو ! ها آنذا أمامك !

وزيادة فى تأكيد حياة الامير الذى يخاطبك الآن

ها آنذا أعانق جسدك ، وأرحب أصدق ترحيب ١١٠

بك ویرفقاك !

**الونزو :** لا أرى إن كنت إياه أم لم تكن ،  
 أو كنت شبيهاً مسحوراً أرسل لخداعي ،  
 مثل الذين رأيتهم أخيراً ! لك نبض يخفق ،  
 ككل حي من لحم ودم ! والواقع إنني منذ أن شاهدتك ،  
 والذهول الذي أصابني يخفّ ويتلاشى ،  
 بعد أن خشيت معه أن يكون الجنون قد حلّ بي !  
 ولا بد أن وراء ذلك قصة باللغة الغريبة - إن كان  
 ما أشهد يحدث في الواقع ! ها أنا أتخلى عن رئاسة الدوقية ،  
 وأتوسل إليك أن تغفر أخطائي - ولكن كيف تسنى  
 لبروسبيرو أن ينجو ويعيش هنا ؟

١٢٠

**بروسبيرو :** دعني أعانق جونزالو أولاً ! أهلاً بك يا صديقي الكريم !  
 أيها الشيخ الذي يتجاوز شرفه كل مقياس وكل حد !  
**جونزالو :** لا أستطيع أن أقسم أن هذا يحدث في الواقع !  
**بروسبيرو :** لا يزال تأثير غرائب الجزيرة قائماً فيكم ،  
 وما زال يمنعكم من تصديق ما هو حقيقي وواقع مؤكد !  
 مرحباً بكم جميعاً يا أصدقائي ! [جانباً إلى سباستيان وأنطونيو]  
 أما أنتما ، أيها السيدان ، فلو شئت لألقيت عبوس سموه  
 في وجهيكما ، بإثبات خيانتكما له ! ولكنني  
 لن أشي الآن بشيء !

**سباستيان :** [جانباً] الشيطان ينطق بلسانه !

**بروسبيرو :** لا ! أما أنت يا أنطونيو ، يا شر الأشرار !

١٣٠

يا من يلوّث فمي أن أدعوه يا 'أخي' ، فإنني أعفو  
عن أحط أثامك - بل أغفرها جميعاً ! وأطلب منك  
إعادة دوقيتي إليّ ! وأعلم علم اليقين  
أنك لابد أن تعيدها !

**الونزو** : إن كنت حقاً پروسيرو ، فأخبرنا بتفاصيل نجاتك ويقائك حياً !

وكيف قابلتنا هنا - نحن الذين تحطمت سفيتهم  
منذ ثلاث ساعات ، فألقى البحر بهم إلى الشاطئ ، حيث  
فقدت ولدى الحبيب فرديناند ، وما أعظم ألمي لذكراه !  
**پروسيرو** : وا أسفًا عليه يا سيدي !

**الونزو** : خسارتي فيه لا تُعوّض ! وربة الصبر تقول إنها  
لا تملك شفاتي !

**پروسيرو** : بل أظن أنك لم تطلب منها العون ،  
فلقد طلبتُ منها أن تتكرم بأنعمها عليّ في خسارة مماثلة  
فأعانتني على التحمل راضياً قانعاً !

**الونزو** : خسارة مماثلة لك ؟

**پروسيرو** : مماثلة في فداحتها لي ، وقرب المهد بها !  
ووسيلة تحمليّ الخسارة البالغة أضعف كثيراً من وسائل  
عزائك وسلوكك ! إذ إنني فقدت ابنتي !

**الونزو** : ابنتك ! أيتها السماوات ! ليتهما يعيشان الآن معا

في نابولي ! وليتهما كانا ملكاً وملكة ! ولو كانا لتمنيتُ  
أن يغشاني وحلُّ القاع الذي يرقد ابني في فراشه اللزج !

متى فقدت ابتك ؟

**پروسيرو :** فى هذه العاصفة الأخيرة ! لاحظ أن هؤلاء السادة

قد تملكتم الدهشة من هذا اللقاء إلى حد ابتلاع عقولهم ،  
فلا يكادون يصدقون أن عيونهم ترى ما ترى ، أو أن الفاظهم

تخرج من أفواههم ! ولكن مهما أبعادكم الدهشة

عن رشدكم ، عليكم أن تعلموا علم اليقين

أننى أنا پروسيرو ، وأنى الدوق نفسه

الذى أخرج من ميلاتو ، وانتهى بمصادفة غريبة ١٦٠

إلى هذا الشاطئ الذى تحطمت سفيتكم عليه ،

فأصبح سيداً على الجزيرة . لن أزيد على ذلك الآن

لأن رواية الأحداث تتطلب أياماً عديدة

لا ساعة إفطار واحدة ، ولا هى تناسب

هذا الاجتماع الأول . مرحباً بك يا سيدى !

هذا الكهف هو بلاط قصرى ، وحاشيتى محدودة العدد ،

ولا رعية لى خارج القصر ! أرجوكم تفضلوا !

ما دمت قد رددت على دوقيتى ،

فسوف أجازى الإحسان بالإحسان ،

وأكشف لك عن أعجوبة ترضيك الرضاء ١٧٠

الذى جاءنى باسترداد دوقيتى .

[ يدخلون الكهف ، ويكون ذلك على المسرح بإزالة الستارة الخلفية

التي تفصل بين المقلمة والمؤخرة ، فترى فرديناند وميراندا يلعبان الشطرنج ]

- ميراندا** : سيدى الرقيق ! أنت تغالط فى اللعب !
- فرديناند** : لا يا أعز حبيب ، ولو أُعطيْتُ الدنيا وما فيها !
- ميراندا** : بل تفعل إن أعطيت الدنيا ! وحتى لو اختلفت معى حول ما هو أقل - مملكة كانت أو عشرين - فلن أقول إنك تغالط فى اللعب !
- الونزو** : إذا ثبت أن هذا وهم مُجسّد من أوهام الجزيرة ، فسوف أفقد ولدى للمرة الثانية !
- سبستيان** : معجزة علوية !
- فرديناند** : رغم جميع أخطار البحار ، فهى رحيمة ! وقد لعتها دون سبب .
- [ يركع أمام والده ]
- الونزو** : فلتنمرّك بركات والد مسرور ! انهض وقل كيف جئت إلى هنا ؟ ١٨٠
- ميراندا** : يا عجباً ! ما أكثر الخلق الذين زانهم هذا البهاء ها هنا !
- ما أجمل البشر ! يا عالماً جديداً رائعاً
- فيه أمثال أولئك !
- بروسبيرو** : إنه جديد عليك !
- الونزو** : ما تلك الفتاة التى كنت تلعب معها ؟
- لا يمكن أن تتجاوز معرفتك بها ثلاث ساعات !
- أهى الرّبة التى فرّقتنا ثم جمعت شملنا على هذا النحو ؟
- فرديناند** : لا يا أبى ! إنها من البشر الفاتنين ،
- ولكن العناية الإلهية الخالدة جعلتها من نصيبى !
- لقد اخترتها بنفسى لأننى لم أتمكن من مشورة والدى ، ١٩٠
- بل ولم أكن أظن أنه حى يرزق ! إنها

ابنة دوق ميلانو الشهير ، هذا الذى أمامنا ،

وكننت كثيرًا ما أسمع عن ذبيح صيته ، وإن كنت لم أره

قبل الآن ! ولقد وهبني صمرك ثانياً ، كما جعلت

هذه الفتاة الكريمة ابناً ثانياً لى !

**الونزو** : كما جعلتني أنت ابناً ثانياً لها !

ما أغرب وقع ما سأقول فى الآن ، إذ ينبغي علىّ

أن أطلب الصفح من ولدى !

**بروسبيرو** : لا ترد يا سيدى ! لا تثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان !

**جونزالو** : لقد متعنى البكاء فى أعماقى من الحديث قبل الآن . ٢٠٠

يا أيها الأرباب ! انظروا من على وعلى رأسى هذين الزوجين

ضعوا إكليل اليركة ! إذ إنكم أنتم اللذين هديتمونا

إلى السيليل الذى أتى بنا إلى هنا !

**الونزو** : آمين آمين يا جونزالو !

**جونزالو** : هل أخرج من ميلانو حاكم ميلانو

حتى تغدو ذريته حكاماً فى نابولي ؟

فلتفرح فرحاً فوق الفرح العادى !

ولنتعش بالذهب الفضة فى أعمدة لا تبلى !

فى رحلة بحر واحدة ظفرت بالزوج كلاريل فى تونس ،

وأخوها وجد عروساً من بعد التيه وفقدان النفس ! ٢١٠

واسترجع دوقته الدوق بروسبيرو فى قعر جزيرتنا !

وجميعاً علنا للوات تاهت منا ومنا !

**الونزو :** [إلى فرديناند وميراندا] سأضع يدي في أيديكما ! هيا !

الا فلتحتضن الأحزان والأثرع - إلى الأبد - قلب من لا  
. يتمنى لكما السعادة !

**جوزف الو :** آمين آمين !

[ يعود كريل ، ويتهجه الريان وضابط

السفينة ، وهما يسيران في دهشة ]

عجبا ! انظر سيدى ! هذان آخران من رجالنا !

لقد تنبأت ، يا سيدى ، أن هذا الشخص لن يفرق

بل لا يمكن أن يفرق ما دامت لدينا مشائق على البر !

والآن يا صاحبَ أيمان الكفر والإلحاد !

يا من حلفتها فحرمت السفينة من رحمة الله فى البحر !

هل تحلف غيرها على البر ؟ هل ضاع فمك هنا ؟ ما الخبر ؟ ٢٢٠

**الضابط :** أحسن خبر هو عشورنا على مليكتنا ورفاقه سالمين !

ومن بعده تأتي سلامة سفيتنا ، وكنا نظن أنها

تحطمت ، منذ ما لا يزيد على ثلاث ساعات !

إنها سليمة ، فى أكمل صورة ، ورائعة التجهيز ، مثلما كانت

عندما نزلنا بها البحر أول مرة !

**آريل :** [جانباً إلى بروسبيرو] أنا الذى فعلت هذا كله منذ ذهابى !

**بروسبيرو :** [جانباً إلى آريل] أحسنت يا عفرتى .. يا واسع الحيلة !

**الونزو :** ليست هذه أحداث طبيعية بل تتزايد غرابتها كل لحظة !

قل كيف جئت إلى هنا ؟

**الضابط :** ليتنى كنت يقطاً آنذاك يا سيدى فأجبتك ! ولكننا كنا مستغرقين ٢٣٠

فى النوم ، ومحجوسين فى المخازن .. لا أدري كيف !  
فإذا بضجة غريبة توقظنا ، ولم تبرح سمعى حتى الآن !  
ضحجة متباعدة الأصوات ! فيها الهدير والصراخ والعواء  
ورقعة السلاسل ، وشتى ألوان الجلبة الأخرى -  
رهيباً مفزعة ! وإذا بنا أحرار ! وإذا بنا -

سالمين كاملى العلة - نشهد سفيتا الملكية الجميلة  
سالمة كاملة العلة أيضاً ! وإذا بالريان يتوالب فرحاً  
لرؤيتها ! وفى لمحة عين ، أو إن صبح التعبير ،  
فى حلم من الأحلام ، فصلتْنا قوة ما عن سائر البحارة  
وأحضرتنا ذاعلين إلى هنا !

**آرييل :** [جانباً إلى بروسبيرو] هل أحسنت ؟ ٢٤٠

**بروسبيرو :** كل الإحسان أيها النشيط ! وسوف أطلق سراحك !  
**الونزو :** هذه أغرب متاعه سار فيها إنسان ! وفيها من الطرق  
ما رسمته أياد غير أيادى الطبيعة ! ونحتاج إلى هرأف  
يصصح لنا معلوماتنا !

**بروسبيرو :** سيدى ومولاي ! لا ترهق ذهنك بالتفكير فى غرابة ما حدث !  
سنختار وقت فراغ قريب نخصصه لتفسير جميع هذه الأحداث  
وسوف يبدو لك التفسير مقبولاً ! فافرح وامرح

٢٥٠ ربما تحين تلك اللحظة ! أحسن الظن بكل شيء !  
[جانباً إلى آرييل] تعال هنا أيها العفريت !

أطلقَ سراح كاليان ورفيقه ، أريدك أن تزيل  
تأثير السحر فيهم !

[ يخرج آريل ]

كيف حال مولاي العظيم ؟ ما لنا نفتقد بعض أفراد  
حاشيتك . قلةً من الغائبين .. ولا تذكرهم !

[ يعود آريل وهو يسوق أمامه كاليان وستيفانو وترينكولو ]

وهم يرتدون الملابس التي سرقوها [

**ستيفانو :** [بلهجة السكران] فليضع كل منكم مصالح الآخرين نصب

عينه ! وليتجاهل كل منكم مصلحة الشخصية ! كل شيء قسمة  
ونصيب ! - تشجع يا وحش يا بلطجي ! تشجع !

**ترينكولو :** إذا صدقت عيناى - وأنا أبصر بهما من رأسى - فأماننا  
مشهد جميل !

**كاليان :** بحق رب الشر ، سيتبوس ، رب والدتى ! ما أجمل هذه العفاريث ! ٢٦٠

ما أبدع ما يبدو سيدى [فى هذا الرداء] !  
أنخاف أن يعاقبنى !

**ميباستيان :** ها ها ها ! ما هذه يا مولاي أنطونيو ؟

هل نستطيع شراءها بالنقود ؟

**أنطونيو :** على الأرجح ! فلا شك أن إحداها سمكة

ونستطيع بيعها فى السوق !

**إروسبيرو :** [إلى إخوانه] يكفى أيها السادة أن تتأملوا ملابسهم وشاراتها

لتعرفوا إن كانوا شرفاء أم لصوص ! هذا الوغد الشاة

كانت أمه ساحرة ، بل ذات سحر جبار استطاعت به  
 ٢٧٠ أن تتحكم فى جاذبية القمر ، وتحدث المد والجزر ،  
 وتتدخل فى مملكة القمر خارج نطاق سلطانه !  
 لقد سرقتنى هؤلاء الثلاثة ، كما إن هذا المخلوق -  
 وهو نصف شيطان ، لانه ابن سفاح للشيطان -  
 قد تأمر معهم على قتلى ! من بين هؤلاء اثنان  
 من رجالكم ، ولابد أنكم تعرفونهم ، أمّا هذا الآخر ،  
 ربيب الظلام ، فهو خادمى .

**كاليبان** : سوف يلدغنى ويرقصنى حتى الموت !  
**الونزو** : أليس هذا هو ستيفانو ؟ رئيس الخدم السكر فى قصرى ؟  
**سيباستيان** : إنه الآن مخمور ، فمن أين جاء بالخمر ؟  
**الونزو** : وترينكولو يترنح من السكر ! أين عساهم وجلوا  
 ٢٨٠ تلك الخمر الفعالة التى دفعت بالدم إلى وجوههم ؟  
**ترينكولو** : قتل يا ترينكولو! كيف وقعت فى برطمان الخل ؟  
**ترينكولو** : وقعت فى الخل - فأصبحت كالمخلل - منذ رأيتك آخر مرة ،  
 وللأسف ! لن يخرج الخل من عظامى أبداً ! والمخلل  
 لا يخشى اللباب !

[ستيفانو يتوجع]

**سيباستيان** : عجيباً ! ماذا بك يا ستيفانو ؟  
**ستيفانو** : اتركنى فى حالى أرجوك ! فلست أنا ستيفانو ، بل جسم  
 يتقلص ويتراجع !

**بروسبيرو** : تريد أن تصبح ملكًا على الجزيرة - يا ولد ؟!

**ستيفانو** : ملك يتوجع في طغيانه !

**الونزو** : هذا أغرب مخلوق شاهدته في حياتي !

[ مشيرًا إلى كاليبان ]

**بروسبيرو** : أخلاقه مختلة متافرة مثل أعضاء جسمه !

اذهب يا ولد إلى كهفي ، وخذ معك رفاقك ،

وإن كنت تطمع في عفوى عنك ، فنظف المكان

حتى يبدو في أجمل صورة !

**كاليبان** : سمعًا وطاعة ! أعدك بأن أتعقل منذ الآن

وأسمى للصفح والعفو ! لقد أصبت بغياء مضاعف مركب

جعلني أتحذ ذلك السَّكَّير رُبًّا ، وأعبد هذا الأحق البليد !

**بروسبيرو** : تَبًّا لَكَ ! انصرف ! هيا ! .

**الونزو** : وانصرفا اتما أيضًا فأعيدًا تلك الملابس إلى حيث كانت !

**سباستيان** : إلى حيث سرقاها ، تقصد !

**بروسبيرو** : سيدي ! إننى أدهو سموك وحاشيتك

إلى كهفي المتواضع ، كي تستريحوا فيه ليلة واحدة ،

وسوف أقضى جانبًا منها في الحديث إليكم ،

ولا شك أنه سوف يساعد على انقضائها بسرعة ،

إذ سأحكي لكم قصة حياتي ، والأحداث التي مرت بها

منذ قدومى إلى الجزيرة . وسوف أصبحكم في الصباح

إلى سقيتكم ، وعلى متنها نبحر إلى نابولي

حيث أرجو مشاهدة الاحتفال الرسمي  
بزيفاف هلين اللذين نحبهما حباً جماً !  
ويعد ذلك سوف أعود أنا إلى بلدى ميلانو  
حيث أنهى فى فكرى وقلبي لملاقاة الموت .

٣١٠

**الونزو :** لكم أتوق إلى سماع قصة حياتك

فلا شك أنها تسحر الأذن بغرايتها !

**بروسبيرو :** سأروى كل شيء ! وأعدكم ببهار هائلة ،

ورياح مواتية ، وسرعة كبيرة فى البحر

تجعلكم تدركون سفن الأسطول الملكى البعيد !

[جانبا إلى آرييل] يا آرييل العزيز ! يا طائر الصغير !

هذه آخر مهمة لك ! وبعدها أنت حر طليق

تفرع أجواز الفضاء ! فالوداع الوداع !

[ إلى الجميع ] تفضلوا لو سمحتم ! تفضلوا !

[ يغرح الجميع ]



## الخاتمة

## يلقيها بروسبيرو

سَقَطْتُ تَعْوِيلَاتِي السَّحَرِيَّةَ جَمْعَاءُ

طَائِفَاتِي تَقْتَصِرُ الْآنَ عَلَى ذَاتِي

وَلِلَّذَلِكَ مَا أَوْهَى طَائِفَاتِي !

وَصَحِيحٌ أَنْ بِأَيْدِيكُمْ أَنْ أُحْبَسَ فِي هَذَا الْفَقْرِ

٥

أَوْ يَبْعَثَ بِي فِي الْحَالِ إِلَى نَابُولِي الْفَيْحَاءِ

لَكِنْ مَا دَامَتْ قَدْ عَادَتْ لِي مَمْلَكَتِي

وَعَقُوتُ عَنْ الْخَالِكِينَ وَخَدِيعَتِهِ الشُّعَاءِ

لَا تَقْضُوا بِالسَّحْرِ بَأَنْ أَبْقَى

فِي أَرْضِ جَزِيرَتِنَا الْجَرْدَاءِ

وَأَعْيُونِي فِي كَسْرِ قِيُودِي

١٠

تَصْفِيْقًا بِأَيْدِي الْكُرْمَاءِ

لَنْ تَدْفَعَ أَشْرَعَتِي فِي الْبَحْرِ مِوَى

رِيحٍ مِنْ أَلْفَاظٍ مَبْنِيَةٍ حَسَنَاءِ

ذَٰكَ وَإِلَّا أَخَفَّقَ مَسْعَايَ لِكَسْبِ الْإِرْضَاءِ

لَمْ يَبْقَ لَدَيَّ عَفَاوَيْتٌ تَأْتِمِرُ بِأَمْرِي

أَوْ رُقِيَّةٌ سِحْرِ ذَاتِ مَقْبَاهِ

وَالْيَأْسُ خَلِيقٌ أَنْ يَخْتَمَ حَيَاتِي

إِلَّا بِصَلَاةٍ وَيَخْيِرُ دُعَاةُ

فَصَلَاتِي تَنْقُذُ مِنْ أَقْطَارِ الْكَوْنِ

إِلَى الرَّحْمَةِ كَيْ تَمَحُورَ كُلُّ ذُنُوبِ الْحَوِيَاءِ

وَكَمَا تَبْقُونَ الْقُرْآنَ لِكُلِّ الْآثَامِ لَدَيْكُمْ

أَبْغِي الصَّفْحَ لِأَلْحَقَ بِالطَّلْقَاءِ ١

[ يخرج ]

نهاية المسرحية

## قائمة المراجع

### المختصرات في القائمة البيبليوغرافية

ELH	A Journal of English Literary History
n. d.	no date
Ren. Q.	Renaissance Quarterly
SEL	Studies in English Literature
S. Q.	Shakespeare Quarterly
S. St.	Shakespeare Studies
S. Sur	Shakespeare Survey

\* مكان النشر لندن ما لم ينص على خلاف ذلك .



## (١) قائمة المراجع المشار إليها في المقدمة

- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal origin in postcolonial rewritings of the Tempest*, (1992).
- Barbar, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, 1959.
- Barton, Anne. *The Tempest*, ed. (New Penguin Shakespeare), 1968.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*, 1993.
- Bate, Jonathan. "Caliban and Ariel Write Back". *S. Sur*, 48, 1995, 155-62.
- Berry, Ralph. *Shakespeare's Comedy: Explorations in Form*, (1972).
- Brooks, Harold. "The Tempest: What Sort of Play?", *Proceedings of the British Academy*, 64 (1978), 27-54; p. 37.
- Burnett, Thornton. & Wray, Romana. *Shakespeare and Ireland: History, Politics, Culture*, (1997).
- Callaghan, Dymphna. *Shakespeare Without Women*, 2000.
- Chedgzoy, Kate. *Shakespeare's Queer Children: Sexual Politics and Contemporary Culture*, 1995, ch. 5.
- Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1994, 131-72.
- Clark, Stewart. *Thinking with Demons*, (1997).
- Clubb, Louise George. *Italian Drama in Shakespeare's Time*, 1989.
- Clulee, Nicholas H. *John Dee's Natural Philosophy: Between Science and Religion*, 1998, p. 134.

- Dollimore, John and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, (1985).
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*, 1975.
- Dymkowski. *The Tempest*, (Cambridge Shakespeare in Production Series), 2000, p. 27.
- Fletcher, Angus. *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode*, 1964.
- Fox-Good, Jacquelyn. "Other Voices : The Sweet, dangerous air(s) of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.* (1996), 241-74.
- Frey, Charles. "*The Tempest* and the New World", *S.Q.*, 30 (1979), 29-41.
- Frye, Northrop. *A Natural Perspective*, 1965.
- Fuchs, Barbara. "Conquering islands : Contextualizing *The Tempest*", *SQ*, 48 (1997), 45-62.
- Gilman, Ernest B. "'All eyes' : Prospero's inverted masque' *Ren Q*, 33 (1980), 214-30, p. 218.
- Grazia, Margareta. "*The Tempest* : gratuitous movement or action without kibes and pinches". *S. St.*, 14 (1981), 249-65.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations : The Circulations of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, 1988.
- Griffiths, Trevor R. "This island's mine" : Caliban and Colonialism", *The Yearbook of English Studies*, 13 (1983), 159-80.
- Gurr, Andrew. "*The Tempest's* tempest at Blackfriars", *S. Sur.*, 41 (1989), pp. 91-102.

- Halpern, Richard, "The Picture of nobody" : White cannibalism in *The Tempest*, in David Lee Miller, Sharon O'Dair and Harold Weber, eds., *The Production of English Renaissance Culture*, 1994, pp. 262 - 92 .
- Hamilton, Donna B. *Virgil and The Tempest : The Politics of Imitation*, 1995.
- Henke, Robert. *Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, 1997.
- Hunter, G.K. "Italian Tragicomedy on the English Stage", *Renaissance Drama*, NS. 6 (1975), pp. 123-48.
- James, Heather. *Shakespeare's Troy : Drama, Politics and The Translation of Empire*, 1997.
- Kastan, David Scott. *Shakespeare after Theory*, Routledge, N.Y. and London, 1999.
- Kermode, Frank. *The Tempest*, ed., 1954 (Arden Shakespeare).
- Knapp, Jeffrey. *An Empire Nowhere*, 1992.
- Knight, Wilson. *The Crown of Life*, (1947), p. 255.
- Langbaum, Robert. *The Tempest*, ed. (Signet Classic Shakespeare), 1962.
- Leininger, Lorie Jerrell. "The Miranda Trap : Sexim and racism in Shakespeare's *Tempest*", in Carolyn Lenz et al., eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.
- Lenz, Carolyn et al., eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.

- Lindley, David. "Music, Masque and Meaning in *The Tempest*", in Lindley (ed.) *The Court Masque*, 1984, pp. 47-59.
- Lindley, David. ed. *The Tempest*, New Cambridge Shakespeare, 2002.
- Magnusson, A. Lynne. "Interruption in "The Tempest", *S.Q.*, Vol. 37, No. 1, (Spring 1986), 52-65.
- Mason, Virginia & Alden T. Vaughan. eds. *The Tempest*, the Arden Shakespeare, 1999.
- Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Comedy : The Influence of Plautus and Terence*, 1994.
- Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1977, pp. 278-83.
- Norbrook, David. "What cares these roarers for the name of the King ?" : Language and Utopia in *The Tempest*, in Gordon's *The Politics of Tragicomedy*, 1992, pp. 21-54.
- Nutall, A.D. *Two Concepts of Allegory*, 1967.
- Orgel, Stephen. *The Jonsonian Masque*, 1967.
- Payden, Anthony. *European Encounters with the New World : From Renaissance to Romanticism*, 1993, p. 5.
- Porter, H.C. *The Inconstant Savage : England and the North American Indian 1500-1600*, 1979.
- Salingar, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, (1974).
- Schwartz, Murray M. & Coppelia Kahn, eds., *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 217-43.

- Sellers, Susan. *Feminist Criticism : Theory and Practice*, 1991, p. 54.
- Still, Colin. *Shakespeare's Mystery Play : A Study of "The Tempest"* (1921).
- Sundelson, David. "So rare a wonder'd father" : Prospero's Tempest', in Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn, eds. *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 33-53.
- Thomson, Leslie. "The meaning of Thunder and Lightning : Stage directions and audience expectations", *Early Theatre*, 2 (1999), pp. 11-24.
- Tudeau-Clayton, Margaret. *Jonson and Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.
- Vickers, Brian. *Appropriating Shakespeare : Contemporary Critical Quarrels*, 1993.
- Wells, Robin Headlam. "Prospero, King James and the Myth of the Musician- King" in *Elizabethan Mythologies*, 1994, pp. 63-80.
- Wilson, J. Dover. *The meaning of "the Tempest"* (1936).
- Wilson, Richard. "Voyage to Tunis : New History and the Old World of *The Tempest*", *ELH*, 64 (1997), 333-57.
- Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations between Poetry and Music*, 1981.
- Wood, Stanley & A. Symes-Wood, eds. *The Tempest*, The Oxford and Cambridge Edition, n.d.

## (ب) قائمة بمراجع إضافية للباحثين

- Arnold, James. "Césaire and Shakespeare : Two Tempests", *Comparative Literature*, 40 (1978), 236-48
- Baker, David J. "Where is Ireland in *The Tempest* ?" in *Shakespeare and Ireland : History, Politics, Culture*, 1997, pp. 68-77  
eds. Burnett, Thornton & Wray, Romana.
- Barker, Francis, and Peter Hulme. "Nymphs and reapers heavily vanish : the discursive con-texts of *The Tempest*", in John Drakakis, ed., *Alternative Shakespeares*, 1985, pp. 191-205.
- Bennett, Susan. *Performing Nostalgia : Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, 1996.
- Berger, Jr. Harry. "Miraculous harp : a reading of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.*, 5 (1969), 253-83.
- Berger, Karol. "Prospero's Art", *S. St.*, 10 (1977), 211-39.
- Bloom, Harold. "The Tempest", in *Shakespeare and The Invention of the Human*, New York, 1998, pp. 662-684.
- Booth, Mark W. *The Experience of Songs*, 1981.
- Brathwaite, Edward Kamau. *The Colonial Encounter : Language*, 1984.
- Brown, Paul. "This Thing of darkness I acknowledge mine" : *The Tempest* and the discourse of Colonialism", in *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, Ichoca and London, 1994.

- Bulman, James C. *Shakespeare, Theory and Performance*, 1996, pp. 187-209.
- Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare : National Formations, Postcolonial Appropriations*, 1999.
- Chew, Shirely and Stead, Alistair eds. *Translating Life : Studies in Transpositional Aesthetics*, 1999, pp. 99-121.
- Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (1994), 131-72.
- Cholij, Irena. "A thousand twangling instruments" : Music and *The Tempest* on the eighteenth Century London Stage', *S. Sur.*, 51 (1998), 79-94.
- Cressy, David. *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*, 2000, ch. 3.
- Debus, Allen G. *Man and Nature in the Renaissance*, 1978.
- D'haen, Theo. & Bertens, Hams. eds., *Liminal Postmodernisms*, 1994, pp. 115-38.
- Dryden, John. & Davenant, William. *The Enchanted Island*, in Sandra Clark, ed. *Shakespeare Made Fit*, 1997.
- Gillies, John. "Shakespeare's Virginian masque", *ELH*, 53 (1986), 673-707.
- Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*, 1994.
- Graff, Gerald and James Phelan, eds. *"The Tempest" : A Case Study in Critical Controversy*, 2000.
- Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse*, 1990, pp. 16-39.

- Hamilton, B. & Strier, Richard. *Religion, Literature and Politics in Post-Reformation England, 1554-1688*, 1996.
- Hirst, David L. *The Tempest : Text and Performance*, 1984.
- Holland, Peter. *English Shakespeares*, 1997, p. 172.
- Holland, Peter. "Modernizing Shakespeare : Nicholas Rowe and *The Tempest*", *S.Q.* Vol. 51, No. 1 (Spring, 2000), pp. 24-32.
- Hulme, Peter. *Colonial Encounters*, 1986.
- Hulme, Peter & William H. Sherman, eds. "*The Tempest*" and its *Travels*, 2000.
- Hunter, Robert. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, 1965.
- Jonson & Clayton, Margaret Tudeau. *Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.
- Kahn, Coppélia "The providential Tempest and the Shakespearean family", in Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn eds., *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 217-43.
- Kinney, Arthur F., "Revisiting *The Tempest*", *Modern Philology*, 93 (1995/6), 161-77.
- Lea, K.M. *Italian Popular Comedy*, 2 vols., 1934, II, pp. 443-53.
- Lenz, Carolyn et al., eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.
- Loomba, Ania & Orkin, Martin. eds., *Postcolonial Shakespeares*, 1998.

- Macfarlane, Alan. *Marriage and Love in England, 1300-1840*, 1986, Ch. 7.
- McAlindon, Tom. "The Discourse of Prayer in *The Tempest*", in *SEL 1500-1900* (41.2) 2001, pp. 335-355.
- Mannoni, Oscar. *Prospero and Caliban : The Psychology of Colonization*, trans. Pamela Powesland, 1956.
- Miola, Robert S. *Shakespeare's Reading*, 2000.
- Neill, Michael. "Remembrance and revenge : *Hamlet, Macbeth and The Tempest*", in Ian Donaldson, ed., *Jonson and Shakespeare*, 1983.
- Nevo, Ruth. *Shakespeare's Other Language*, 1987.
- Nixon, Rob. "Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*", *Critical Inquiry*, 13 (1987), 557-78.
- Nosworthy, J.M. "The narrative sources for *The Tempest*", *Review of English Studies*, 24 (1948), 281-94.
- Orgel, Stephen. *The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance*, 1975, pp. 45-9.
- Pagden, Anthony. *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, 1987, pp. 99-123.
- Palfrey, Simon. *Late Shakespeare : A New World of Words*, 1997.
- Park, Katharine. "Unnatural Conceptions : The Study of monsters in sixteenth and seventeenth-century France and England. (1981), pp. 20-54.

- Porter, Laurence M. "Aime Césaire reworking of Shakespeare : Colonialist discourse in *Une Tempete*; *Comparative Literature Studies*, 32 (1995), 360-81.
- Schmidgall, Gary. *Shakespeare and the Courtly Aesthetic*, 1981.
- Schmidgall, Gray : "The Tempest and Primaeleon : a new source", *SQ*, 37 (1986), 421-40.
- Schmitt, Charles B. & Quentin Skinner, ed., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1998, p. 155.
- Schneider, Ben Ross "Are we being historical yet ?" : Colonialist interpretations of Shakespeare's *Tempest*, *S. St.*, 23 (1995), 121-45; pp. 132-4.
- Singh, Jyostna G. "Caliban Versus Miranda : Race and gender conflicts in postcolonial rewritings of *The Tempest*", in Valerie Traub *et al.*, eds., *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 191-209.
- Sirgley, Michael. *Images of Regeneration : A Study of Shakespeare's The Tempest in its Cultural Backgrounds*, 1985.
- Sisson, C.J. "The Magic of Prospero", *S. Sur.*, 11 (1958), 70-8 .
- Skura, Meredith Anne. "Discourse and The Individual : The case of Colonialism in "The Tempest" in *SQ*, Vol. 40, No. 1 (Spring 1989), pp. 42-69.
- Sokol, B.J. & Sokol, Mary. "The Tempest and Legal Justification of Plantation in Virginia", *Shakespeare Yearbook*, 7 (1996), 353-80.

- Strier, Richard. "I am power" : "normal" and magical politics in *The Tempest*, in Derek Hirst and Richard Strier, eds., *Writing and Political Engagement in Seventeenth-Century England*, 2000, pp. 10 - 30.
- Tomlinson, Gray. *Music in Renaissance Magic*, 1993.
- Traub, Valerie. *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 201-2.
- Vaughan, Alden T. "The Americanization of Caliban", in *S.Q.* Vol. 39, No. 2, (Summer, 1998), pp. 137-153.
- Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan. *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, 1991.
- Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan, eds. *Critical Essays on Shakespeare's "The Tempest"*, 1998.
- Walker, D.P. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, 2nd edn, 1975.
- Walter, James. "From Tempest to Epilogue : Augustine's Allegory in Shakespeare's Drama", *PMLA*, Vol. 98, No. 1 (Jan. 1983), pp. 60-76.
- West, Robert H. *Shakespeare and the Outer Mystery*. 1968, p. 84.
- White, Martin. *Renaissance Drama*, 1998.
- White, R.S. *Let Wonder seem Familiar : Endings in Shakespeare's Romance Vision*, 1985.
- White, R.S. ed. *The Tempest : William Shakespeare*. (New Casebooks), 1999.

- Whittkower, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*, 1977, ch. 5.
- Wilson-Okamura, David Scott. "Virgilian Models of Colonization in Shakespeare's *Tempest*", in *ELH* 7, 60.3 (2003), pp. 709-737.
- Wood, Nigel, ed. *Theory in Practice : The Tempest*, 1995.
- Wootton, David. *Divine Right and Democracy : An Anthology of Political Writing in Stuart England*, 1986.

## للمترجم

(أ) مؤلفات بالعربية:

١ - فى النقد واللغة:

- النقد التحليلى \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة  
الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- فن الكوميديا \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو  
المصرية (نقد) .
- الأدب وفنونه \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة  
الجمهورية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية  
العامة للكتاب .
- المسرح والشعر \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غرب  
(نقد) .
- فن الترجمة \* (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونغمان ،  
ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) .
- فى الأدب والحياة \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- التيارات المعاصرة فى الشقافة \* ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .
- قضايا الأدب الحديث \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- المصطلحات الأدبية الحديثة \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ -  
(لونغمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونغمان . ط  
٣ - ٢٠٠٢ .

- الترجمة الأدبية بين النظرية \* (فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان)  
(ط ٢ - ٢٠٠٢)
- والتطبيق
- مرشد المترجم \* (مداخل إلى التحولات الدلالية والقروق اللغوية)  
(لونجمان) ٢٠٠٠.
- نظرية الترجمة الحديثة \* (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان)  
٢٠٠٢.
- الشعر والتاريخ فى المسرح \* دراسة - ٢٠٠٢.
- المسرح الشعرى ما ضببه \* دراسة - مكتبة الأسرة - ٢٠٠٢.
- وحاضره
- (ب) أعمال إبداعية:
- ميت حلاوة \* (مبحرحة) قلمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام  
١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة  
الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤ .
- السجين والسجان \* (أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى  
- ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ -  
هيئة الكتاب .
- البر الغربى \* (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت  
١٩٨٥ - هيئة الكتاب .
- المجازيب \* مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت  
١٩٨٥ ، هيئة الكتاب .
- الغريسان \* (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨  
ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .
- جاسوس فى قصر السلطان \* (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢  
ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .
- رحلة التنوير \* (مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية  
لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١  
ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .

- ليلة الذهب \* أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- حلاوة يونس \* أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- السادة الرعاع \* (مترجمة) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
- الدرويش والغاية \* (مترجمة) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
- أصلاء الصمت \* ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
- واحات العمر \* سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
- واحات الغربة \* سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
- حورية أطلس \* ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
- حكايات من الواحات \* سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
- الجزيرة الخضراء \* رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
- طوق نجاة \* ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- حكاية معزة \* قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

## (ج) مترجمات إلى العربية:

- الرجل الأبيض فى مفترق الطرق \* القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
- حول مائدة المعرفة \* القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
- درايدن والشعر المسرحى ■ (مع مجلدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
- ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى \* الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
- الفردوس المفقود (ملتون) \* الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .
- الفردوس المفقود \* الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
- روميو وجوليت (شيكسبير) \* (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نقد)

- تاجر البندقية (شيكسبير) \* ١٩٨٨ هيئة الكتاب .
- عيد ميلاد جديد (الكس هيلي) \* ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
- يوليوس قيصر (شيكسبير) \* ١٩٩١ - هيئة الكتاب .
- حلم ليلة صيف (شيكسبير) \* ١٩٩٢ - هيئة الكتاب .
- روميو وجوليت (شيكسبير) \* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .
- الملك لير (شيكسبير) \* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
- هنرى الثامن (شيكسبير) \* (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ .
- سيرة النبي محمد ﷺ ■ (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ مع د. فاطمة نصر) .
- القدس \* (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ مع د. فاطمة نصر) .
- مسألة الملك ريتشارد الثاني \* هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
- (شيكسبير)
- معارك فى سبيل الإله \* (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ مع د. فاطمة نصر) .
- مختارات من الشعر الرومانسى \* مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .
- للشاعر وردزورث
- دون جوان للشاعر لورد بايرون \* ترجمة الأناشيد الخمسة الأولى ٢٠٠٤ - هيئة الكتاب .

### مؤلفات بالإنجليزية:

**Dialectic of Memory** : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

**Lyrical Ballads 1798** : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

**Varieties of Irony** : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

**Naguib Mahfouz Nobel 1988** : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

**Prefaces to Arabic Literature** : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

**The Comparative Tone** : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

**Comparative Moments**, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

**On Translating Arabic : A Cultural Approach**, Gebo, 2000.

**The Comparative Impulse**, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية:

**Marism and Islam** : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

**Night Traveller** : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

**The Quran : an attempt at a modern reading**, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

**The Music of Ancient Egypt** : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

**The Trial of an Unkown Man** : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

**Modern Arabic Poetry in Egypt** : an anthology with an introduction Cairo, GEBO, 1986 .

**The Fall of Cordova**: (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989 .

**The Language of Lovers' Blood**, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

- Time to Catch Time** : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .
- A Thousand Faces has the Moon** : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .
- Shrouded by the Branches of Night** : (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997 .
- Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun)** : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.
- An Ebony Face (by Farooq Shooshah)** : Cairo, GEBO, 2000.
- Time in the Wilderness** : (Habiba Mohammadi) Cairo, GEBO, 2001.
- On the Name of Egypt** (salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .
- Short Stories** (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.
- Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt**, Cairo, GEBO, 2002.
- Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt**, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.
- Songs of Guilt and Innocence**, : by Muhammad Adam, GEBO, 2004.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٤٩٨ / ٢٠٠٤

---

I . S . B . N 977-01-9270-8







هذا العام نحتفل ببلوغ مكتبة الأسرة عامها العاشر وقد أضاعت بنور المعرفة جنبات البيت المصري بأكثر من ٨٠ مليون نسخة كتاب من امهات الكتب في فروع المعرفة الانسانية المختلفة... ومنذ عشرة سنوات تفتحت عيون أطفال كانوا في العاشرة من عمرهم على إصدارات مكتبة الأسرة وكانت زاههم المعرفي عبر السنوات العشره الماضيه لتلهم في تلك العصور الشابه الان نهم المعرفة من خلال القراءة وكنا ندرك منذ البداية أن المعرفة هي سلاحنا الأمضى لتأخذ مصر مكانتها في ذلك العالم الجديد الذى تتفوق فيه المعرفة على القوة والمال لأنها تحمل الإنسان الى آفاق لا حدود لها في عالم متغير شعاره ثورة المعلومات وسرعة تدفقها عبر كل وسائل الاتصال ولم يكن منطقياً ان نقف مكتوفى الأيدي... فكانت مكتبة الأسرة بكل ما قدمت اسهامه أساسية نستقبل بها ذلك العصر الجديد، عصر المعرفة وإننا لننتطلع فى الأعوام القادمة أن تأسر شوارها اليافعة وتساهم فى التغير المعرفى والتكنولوجى لمعطيات العصر لتفسح المء يشارك بدور فاعل فى تقدم البشرية الجديد لتكون امتداداً حضارياً معاصراً للحضارة المص التي كانت أهم وأقدم الحضارات الإنسانية عبر التاريخ.

Bibliotheca Alexandrina



0535038

سوزانه مبارك

الشنن : ٢٠ جنيه

